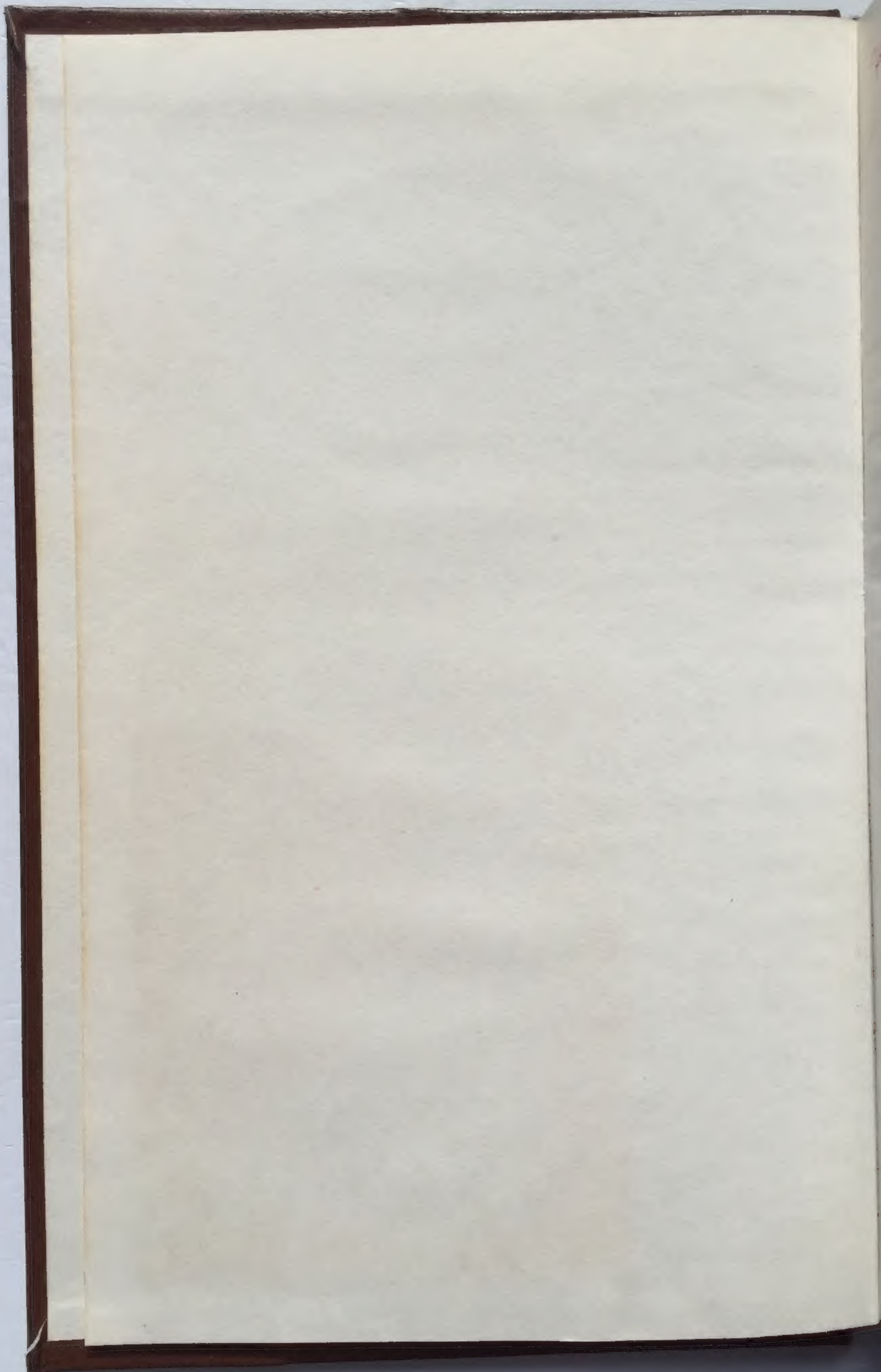


Е.ХОЛОДОВ

ЯЗЫК
ДРАМЫ



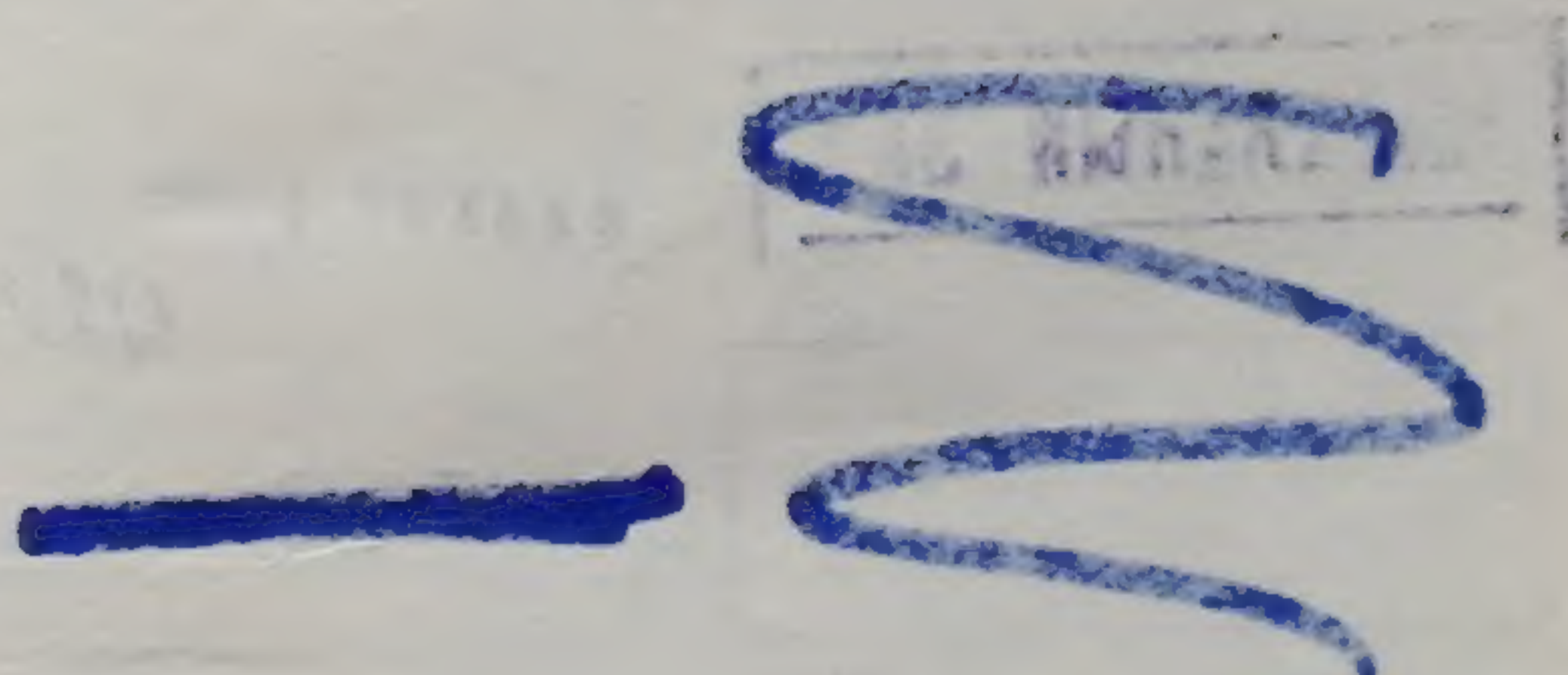
79

Е. ХОЛОДОВ

ЯЗЫК ДРАМЫ

02

Экскурс
в творческую
лабораторию
А. Н. Островского



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1978

85.33

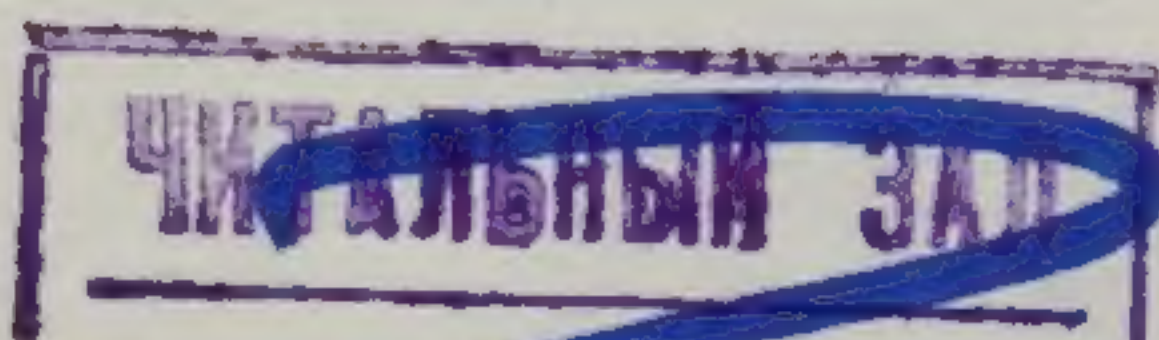
8P1

X73

20

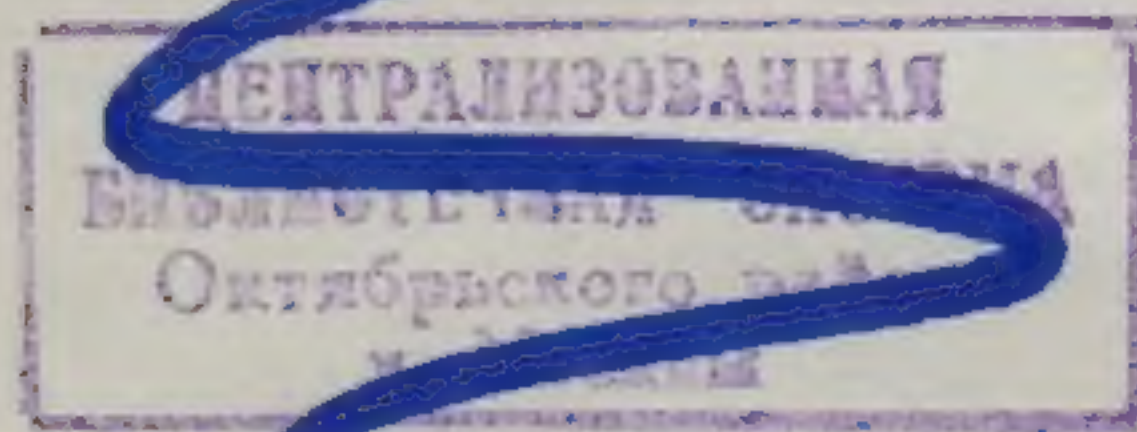
2021

09



Филиал 1

02

~~85.33.3~~

Холодов Е. Г.

X 73 Язык драмы. Экскурс в творческую лабораторию
А. Н. Островского. М., «Искусство», 1978.

240 с.

В книге известного театроведа и литературоведа Е. Холодова исследуется опыт работы А. Н. Островского над языком драматических произведений. Автор книги знакомит читателей с творческой лабораторией драматурга, с его подходом к языку различных социальных групп, к различным явлениям, происходившим в языке современного ему русского общества. Исследование рассчитано не только на специалистов-литературоведов, но и на драматургов, деятелей театра, преподавателей литературы, студентов-филологов и читателей, интересующихся вопросами литературы.

8P1

80105-013

X 025(01)-78 36-78

© Издательство «Искусство», 1978 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

3 От автора

Часть первая ЯЗЫК И ВРЕМЯ

- 11 Глава первая
- 23 Глава вторая
- 44 Глава третья
- 70 Глава четвертая
- 83 Глава пятая
- 103 Глава шестая

Часть вторая РЕЧЬ И ХАРАКТЕР

- 126 Глава первая
- 152 Глава вторая
- 165 Глава третья
- 179 Глава четвертая
- 191 Глава пятая
- 202 Глава шестая
- 231 И снова — от автора

Ефим
Григорьевич
Холодов

ЯЗЫК
ДРАМЫ

Редактор *Н. Р. Войткевич*. Художник *П. Н. Федоров*. Художественный редактор *Л. И. Орлова*. Технический редактор *Н. С. Еремина*. Корректор *Н. Я. Корнеева*. Сдано в набор 27/V 1977 г. Подп. в печать 23/XI 1977 г. А14958. Формат издания 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1. Усл. п. л. 12,6. Уч.-изд. л. 13,72. Изд. № 12945. Тираж 8000 экз. Заказ 457. Цена 1 р. 20 к. Издательство «Искусство». 103009 Москва, Собиновский пер., д. 3. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109.

Два человека говорят об одном и том же. Только что окончилось представление мелодрамы «Жизнь игрока» с участием Мочалова; обоим очень понравилось исполнение прославленного артиста. Но один скажет об этом так:

— А как хорош был сегодня Мочалов.

А другой эту же самую мысль выразит совсем по-иному:

— Ай да Мочалóв! Уважил.

Всего две коротенькие реплики. Но за каждой из них — тип, характер, пусть только намеком обозначенный. Людей, произнесших эти реплики, уже не спутаешь друг с другом. В самом деле, приведем еще по одной реплике каждого из них:

— Только жаль, что пьеса плоха.

— Как написано, что «жизнь игрока», так он точно игрока и представил.

И хотя эти реплики не столь уж характерны, мы не усомнимся, что первая из них принадлежит тому, кто сказал, что Мочалов был сегодня хорош, а вторая тому, кого Мочалов уважил.

Если бы нам кто-нибудь сказал, что первую реплику произнес замоскворецкий купец, мы бы удивились тому, что купчина так складно, по-книжному, изъясняется. И уж совсем бы не поверили, если бы нас стали уверять, что вторая реплика принадлежит студенту, да еще окончившему курс. Когда же мы читаем в «Пучине» Островского, что фразу: «А как хорош был сегодня Мочалов» — говорит студент Погуляев, а восклицание «Ай да Мочалóв! Уважил» принадлежит купцу, мы не только верим в это, но и тотчас ясно представляем себе «степень образованности», темперамент и даже биографию (в самых общих чертах, разумеется) каждого из них.

И дело не только в том, что один произносит фамилию актера правильно, а другой делает неверное ударение. Дело еще и в различной эмоциональной окрашенности, степени экспрессии этих реплик. Дело еще и в том, что фразу «как хорош был сегодня¹ Мочалов» может сказать только

¹ Здесь и далее разрядка в тексте цитат дана автором книги. Подчеркивания, принадлежащие цитируемым авторам, даются курсивом.

театральный завсегда́тай, а «уважил» скажет об актере человек, уверенный в том, что высшее назначение актера — ублаготворить публику, и привыкший к тому, что ему за его денежки повсюду уважение оказывают. Если степень эстетической подготовленности студента позволяет ему отделить оценку исполнения актера от оценки пьесы, то купец видит заслугу актера как раз в том, что он «представил» так точно, «как написано».

Только на первый взгляд может показаться, что студент и купец выражают одну и ту же мысль: восхищение игрой артиста; только на первый взгляд может показаться, что все различие состоит лишь в индивидуальной манере выражаться. На самом же деле студент и купец, поразному воспринявшие театральное представление, вкладывают в свое восхищение совершенно различный смысл.

Этот пример подтверждает, кстати, что особенности языка связаны с особенностями мышления и что форма выражения отнюдь не безразлична к содержанию выражаемого.

Обращаясь к воспроизведению особенностей разговорной речи различных слоев общества как к средству социальной характеристики персонажей, Островский следует национальной литературной традиции, восходящей к русской бытовой комедии конца XVIII века и нашедшей классическое воплощение в драматургии Гоголя. Островский идет по этому же направлению, но он идет дальше.

Выдающееся мастерство Островского в области драматического языка признано издавна. Уже в 1859 году Добролюбов засвидетельствовал в «Темном царстве», что «удачные, меткие выражения давно уже подхвачены публикой и употребляются в разговорной речи, вроде поговорок»¹.

«Не говорим уже о верности языка,— писал Некрасов в «Современнике» еще за три года до появления добролюбовского «Темного царства». — Русский склад и в жизни и в речи дан г. Островскому более чем кому-либо из современных писателей; он обладает им спокойно и вполне, и от всех его лиц действительно веет русским духом»².

Тургенев утверждал, что до Островского «эдаким славным, вкусным, чистым русским языком никто не писал»³.

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 18.

² Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем в 12-ти т., т. 9. М., 1950, с. 375.

³ Тургенев И. С. Собр. соч. в 12-ти т., т. 12. М., 1958, с. 358.

В отзыве о «Грозе», представленном в Академию наук, Гончаров подчеркивал, что «язык действующих лиц, как в этой драме, так и во всех произведениях г. Островского, давно всеми оценен по достоинству, как язык художественно верный, взятый из действительности, как и самые лица, им говорящие»¹.

Достоевский, прочитав «Женитьбу Бальзамина», с восхищением писал драматургу: «Уголок Москвы, на который Вы взглянули, передан так типично, что будто сам сидел и разговаривал с Белотеловой»².

Даже декадентская критика, пытавшаяся перечеркнуть драматургию Островского, не решалась отрицать его искусство в области языка. Иннокентий Анненский, например, называл Островского «виртуозом звуковых изображений»³.

Можно было бы далее привести немало восторженных отзывов о языке Островского выдающихся русских сценических деятелей. Ограничимся напоминанием, что Станиславский, рассказывая в «Моей жизни в искусстве» о работе над ролью Паратова в «Бесприданнице», высоко оценивал «великолепный язык пьесы Островского» и подчеркивал, что в ней «нельзя переместить ни одного слова»⁴.

Горький назвал Островского чародеем языка. Луначарский призывал «поучиться у него некоторым сторонам мастерства»⁵.

Мы не разгадаем, в чем секрет удивительного языка драматургии Островского, если будем рассматривать язык, как это обычно делается, только лишь как средство художественной выразительности, только лишь как элемент художественной формы. Ведь язык — реально существующее общественное явление, и в этом смысле он представляет собой для всякого художника слова — а для драматурга в особенности — одну из граней воспроизводимой им действительности.

Широко известно определение Горького: «Первоэлементом литературы является язык, основное орудие ее и —

¹ Гончаров И. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1955, с. 137.

² Достоевский Ф. М. Письма в 4-х т., т. 1. М.—Л., 1928, с. 306.

³ Анненский Ин. Книга отражений. Спб., 1906, с. 110.

⁴ Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М., 1954, с. 123.

⁵ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М., 1963, с. 204.

вместе с фактами, явлениями жизни — материал литературы»¹. Однако исследователи обычно рассматривают язык только как о р у д и е литературы, оставляя в тени другую сторону дела, заключающуюся в том, что язык наряду с фактами, явлениями жизни представляет собой м а т е р и а л литературы.

Это чрезвычайно важная сторона дела, без учета которой нельзя понять природу мастерства драматурга в сфере языка. Здесь, как и при изучении любого другого аспекта художественного мастерства, мы вновь и вновь убеждаемся в том, что искусство воспроизведения действительности органически связано с глубиной познания художником этой действительности.

Познавать язык народа — это значит для художника изучать язык в движении. Именно так смотрел на дело Островский. Чрезвычайно интересна в этом отношении заметка «Творение и сочинение», сохранившаяся среди записей драматурга. «Человек тогда творит, — пишет Островский, — когда он бессознательное, послушное орудие творческих сил природы. Сочиняет, когда комбинирует отвлечения (которых не существует). Творение продолжается. — Теперь так же творится, как творилось и прежде... — Так же сотворилось все, как теперь творится: язык и пр. Почему язык хорош? Потому, что это творение, а не сочинение»².

Творение продолжается... И драматург всю свою жизнь чутко прислушивается к непрерывно творимому народом языку, к меняющейся живой речи, с пристальным вниманием изучает лексику и фразеологию различных социальных слоев, усердно собирает драгоценные россыпи народного языка. Этот непрерывный художнический труд изучения языка запечатлен в дневниках Островского, в его письмах, записных книжках, в собранных им материалах для словаря русского народного языка, но главным образом, разумеется, в работе над языком самих пьес, в упорных поисках слова точного, яркого, образного, выразительного и характерного.

Опыт Островского учит тому, что драматический писатель не может ярко и правдиво отразить жизнь современного общества, не запечатлев те процессы, которые происходят в языке этого общества. Островский характеризует своих героев, во-первых, приверженностью их к опреде-

¹ Горький А. М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 27. М., 1953, с. 212.

² Островский А. Н. Дневники и письма. М.—Л., 1937, с. 253.

ленному социально-речевому стилю и, во-вторых, стремлением их выйти за пределы этого стиля и освоить лексику и фразеологию соседствующих социально-речевых стилей. В том и другом случае драматург воспроизводит реальные процессы, происходившие в языке русского общества и отразившие в свою очередь глубочайшие социальные сдвиги.

Язык его «пьес жизни» (выражение Добролюбова) может быть тем более поучителен для современной драматической литературы, что процесс интеграции языка, который он наблюдал и который он отразил, в наше время не только не прервался, но, напротив, продолжается с небывалой интенсивностью.

В самом деле, ликвидация антагонистических классов, морально-политическое единство народа, уничтожение противоположностей, а затем и постепенное стирание существенных различий между городом и деревней, между умственным и физическим трудом в невиданной степени ускоряют процесс интеграции языка и приближают разговорную речь различных социальных слоев и различных областей страны к общенациональным нормам литературного языка. Это объективный факт, один из самых отрадных фактов социалистической культурной революции в нашей стране.

Не приведет ли, однако, этот процесс к тому, что речь всех членов общества станет совершенно одинаковой? Не придется ли в этом случае драматической литературе отказать от языка как средства социального типизирования и создания индивидуальных и вместе с тем типичных характеров? Нет, разумеется. Но не будем загадывать, что произойдет в отдаленном будущем, когда процесс интеграции языка завершится. Сейчас значительно важнее подчеркнуть, что это — процесс и что само отражение этого процесса открывает перед драматической литературой богатейшие возможности воплощения языка в движении.

Вот в этом-то и может пригодиться замечательный опыт Островского, умеющего в своих пьесах не только зафиксировать результат сложного процесса взаимовлияния и сближения различных социально-речевых стилей, но и проследить, как протекает самый этот процесс.

Драматическая литература влияет на формирование языка общества тем, что одни слова и выражения она вводит в разговорный язык, а другие выводит из употребления. Но не следует забывать о том, что в том и дру-

том случае она их употребляет. Замечательно богатый и яркий язык «пьес жизни» Островского служит тому красноречивым и убедительным подтверждением.

Островский — наш союзник в борьбе против засорения языка жаргонными и диалектными речениями. Но художественный опыт Островского помогает нам и в борьбе за богатство, красочность и многообразие языка нашей драматической литературы. Его пьесы — живой и убедительный аргумент в тех спорах о языке драмы, которые ведутся в наши дни; они активно противостоят пуристскому ханжеству ревнителей стерильной «чистоты» языка, которая на деле оборачивается его обеднением и обезличиванием.

Упреки, которые нередко приходится выслушивать нашим драматургам, удивительно похожи на упреки в грубом натурализме и засорении языка, которые сопровождали Островского всю его творческую жизнь. Между тем Островский, воспроизводя в своих «пьесах жизни» живую речевую стихию, включая также и ее временные, непрочные, капризные элементы, вплоть до вульгаризмов, вовсе не засорял этими речениями литературный язык, но, напротив, способствовал изживанию из речевой практики общества всего того, что противоречит духу и строю родного языка.

Если выдающееся мастерство Островского в раскрытии характера действующих лиц через свойственный им образ выражения всегда отмечалось и высоко оценивалось исследователями его творчества, то глубокое постижение Островским действительной природы языка в драме либо оставалось в тени, либо ставилось под сомнение.

«У нас драматурги совсем не умеют вести настоящий драматический разговор; эта проба таланта или бесталанности, — писал брат драматурга П. Н. Островский начинающему писателю Леонтьеву (Щеглову). — Каждый разговор между главными лицами должен быть маленькой законченной драмой, имеющей свой ход, свою завязку, высшую точку и развязку»¹. Можно не сомневаться в том, что таким пониманием сущности драматического разговора автор процитированного письма обязан взглядам, а главное, творческой практике своего брата — драматурга. Искусство «драматического разговора» в пьесах Александра Николаевича Островского в том и заключалось, что каждый разговор между главными действующими лицами

¹ Островский. Пг., 1924, с. 285.

является у него маленькой законченной драмой, имеющей свой ход, свою завязку, высшую точку и развязку.

К сожалению, язык пьес Островского до сих пор не привлек специального внимания исследователей, хотя великолепное мастерство драматурга в этой области общепризнано. Можно назвать лишь несколько небольших статей (С. К. Шамбинаго, Н. П. Кашина, С. Н. Дурылина, В. А. Филиппова, А. И. Ревякина), посвященных этой теме; к этому можно добавить коротенькие разделы, посвященные языку драматурга в общих работах о писателе, и отдельные наблюдения над языком его пьес, рассыпанные в многочисленных критических статьях и рецензиях.

Обстоятельное и всестороннее исследование языка драматургии Островского представляет не только историко-литературный, лингвистический или же общетеоретический интерес. Опыт работы Островского над языком, развитые им реалистические принципы речевой характеристики, замечательное искусство, с которым он запечатлел живые процессы, происходившие в языке русского общества его времени, — все это крайне поучительно для решения творческих задач, стоящих перед современной драматической литературой. Кроме того, знакомство с особенностями языка Островского может представить несомненный интерес для практических деятелей театра, режиссеров и актеров, ставящих его пьесы и играющих в них. Следует заметить, что нередко мы, к сожалению, становимся свидетелями небрежного, приблизительного исполнения текста Островского даже на академических наших сценах; встречаются неоправданные купюры, произвольные перестановки слов и даже актерские «отсебятины». Проникновение в «мастерскую слова» великого драматурга могло бы послужить повышению речевой культуры театров при постановке пьес Островского, да и не только Островского.

В основу данной работы положены главы о языке из моей книги «Мастерство Островского», вышедшей в издательстве «Искусство» в 1963 году.

Книга, предлагаемая читателям, состоит из двух частей. В первой части — «Язык и время» — прослеживается, как воплотились в драматургии Островского реальные тенденции обособления и сближения социально-речевых стилей, происходившие в разговорном языке его времени. Во второй части — «Речь и характер» — рассматриваются принципы речевой характеристики действующих лиц, которые утверждал Островский в своих «пьесах жизни».

Как надеется автор, анализ языка драматургии Островского позволит получить ответ на вопрос, сформулированный когда-то самим драматургом в одной из записей: «Почему язык хорош?» Впрочем, как мы уже знаем, предельно лаконичный, но совершенно точный ответ был дан самим Островским в той же записи: «Потому, что это творение, а не сочинение». Нам с вами, читатель, остается только совершить экскурс в творческую лабораторию драматурга и попытаться открыть, в чем же состоят законы «творения» языка и чем они отличаются от правил «сочинения».

Кстати, упоминаемая запись Островского так и озаглавлена: «Творение и сочинение».

Р
я
т

в
Р
п
ст
ро
ве
вп
Эт
ма
реч
доч
про
и а
стор
рова
мая
стяж
общ
Е
ной
русс
Р
том,

Часть первая

ЯЗЫК И ВРЕМЯ

У меня не только ни одного характера или положения, но нет и ни одной фразы, которая бы строго не вытекала из идеи.

А. Н. Островский

ГЛАВА ПЕРВАЯ

I

К тому времени, когда Островский вступил на литературное поприще, в развитии общенародного русского языка с особой ясностью обнаружилось две тенденции, не только противостоящие, но и противоборствующие.

Первая тенденция заключалась в том, что по мере завершения классового расслоения в капитализирующейся России, по мере роста самосознания классов русского общества каждый класс (сословие, социальная прослойка) стремился к закреплению, стабилизации своего социально-речевого стиля, рассматривая свой стиль не как разновидность общенародного языка (чем он являлся в действительности), а как норму его, для всех обязательную. Эта тенденция сопровождалась акциями языкового пуризма, активным неприятием соседствующих социально-речевых стилей, объявлением их неполноценными, убогими, незаконными. Эта тенденция в крайних своих проявлениях приводила к созданию социальных жаргонов и арготизмов. На крайних полюсах этой тенденции с одной стороны — высокомерная галломания и брезгливое третирование всякого просторечия, с другой стороны — упрямая приверженность крестьянских говоров к особенностям местных диалектов и упорное отвержение норм общенародного языка.

В этой тенденции драматург черпал краски для локальной характеристики различных классов изображаемого им русского общества.

Вторая, противоположная тенденция заключалась в том, что по мере ликвидации остатков феодализма, для

которого, как известно, характерно территориальное, экономическое и социальное разобщение нации, по мере развития территориальных, экономических и социальных связей, характерного, как известно, для буржуазного общества, неуклонно возрастало взаимное влияние различных социально-речевых стилей, ускорялся процесс языковой интеграции, выработки единого общенационального языка. Эта тенденция сопровождалась заимствованием, переработкой и освоением лексики и фразеологии соседствующих социально-речевых стилей. Процесс этот стимулировался тем, что вчерашний дворянин становился фабрикантом, вчерашний дворовый мужик — городским ремесленником, вчерашний оброчный крестьянин — купцом, вчерашний семинарист — чиновником. Эта тенденция в крайних своих проявлениях приводила к своеобразному обмену разговорными стилями. На полюсах этой тенденции с одной стороны — резкая «характерность» в употреблении еще не ассимилированных слов и выражений чужого социально-речевого стиля, с другой стороны — стирание отличительных особенностей, обезличивание языка, «бесхарактерность» речи.

В этой тенденции драматург черпал краски для характеристики сложного переплета социальных отношений изображаемого им русского общества.

Взаимопроникновение и борьба двух названных тенденций послужили основой для внутреннего драматизма языка в пьесах Островского.

Хотя эти две тенденции в развитии языка весьма тесно переплетены между собой, мы в интересах наглядности анализа рассмотрим сперва, как использовал драматург для характеристики своих персонажей обособление социально-речевых стилей (то есть процесс дифференциации языка).

Только после этого мы остановимся подробнее на второй тенденции и проследим, как отразилось в пьесах Островского взаимное влияние социально-речевых стилей (то есть процесс интеграции языка).

2

Жизнь сама позаботилась о том, чтобы открыть драматургу доступ ко всем сокровищам русского языка, чтобы познакомить его с речью всех классов и сословий. С малых лет он приобщался к самым различным речевым стихиям.

Его отец — попович, сперва — семинарист, затем — чиновник общего собрания московских департаментов правительствующего сената, потом — ходатай по частным делам и, наконец, костромской помещик.

Его мать — дочь пономаря и просвирни. Ему легче легкого было исполнить совет Пушкина («Не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирням. Они говорят удивительно чистым и правильным языком»). Ему не надо было для этого ходить далеко: бабушка Наталья Ивановна жила в доме Островских и служила просвирней в приходе.

Нянюшка Авдотья Ивановна Кутузова славилась как большая мастерица сказывать сказки.

Его крестным отцом был титулярный советник Иван Иванович Борисоглебский, его крестной матерью была надворная советница Марья Андреевна Прокудина. От них и от бывавших в доме сослуживцев отца будущий автор «Доходного места» мог вдоволь наслышаться чиновничьего разговора. С тех же пор как отец оставляет службу и становится частным поверенным по делам торговых фирм, в доме не переводятся купцы — и «полированные» и «неполированные».

Когда Островскому минуло тринадцать лет, в доме на Житной улице появляется мачеха — баронесса фон Тессин, дед которой когда-то бежал в Россию из Швеции. С приходом Эмили Андреевны заметно меняется домашний уклад, чиновный быт перекраивается на дворянский манер, изменяется окружение, в доме раздаются новые речи.

К этому времени перечитана чуть ли не вся отцовская библиотека. Здесь можно найти первые издания «Руслана и Людмилы», «Цыган», «Горя от ума» и много других образцовых произведений отечественной литературы. И это, разумеется, тоже явилось одним из источников познания богатств русского языка.

Гимназия. Гимназисту Островскому повезло: русский язык и словесность преподавал замечательный педагог П. М. Попов, сумевший привить ученикам горячую любовь к языку как бессмертному творению народного гения¹.

¹ Любопытно отметить, что соученик Островского, будущий знаменитый историк С. М. Соловьев, в своей речи на выпускном гимназическом вечере говорил: «Язык есть драгоценное достояние народа, единственный памятник, переживающий и отдельные поколения и целые народы» (Соловьев С. М. Записки. Пг., 1915, с. 32).

Университет. Студенту юридического факультета Александру Островскому посчастливилось слушать лекции таких знатоков исторических, юридических и литературных памятников, как Т. Н. Грановский, Н. И. Крылов, П. Г. Редкин, М. П. Погодин. Здесь будущему автору «Мишина» и «Воеводы» впервые открываются богатства русских летописей, язык предстает перед ним в исторической перспективе.

Второй университет — Малый театр. Пристрастившись к сцене еще в гимназические годы, Островский становится завсегдатаем старейшего русского театра, все больше и больше влюбляясь в живое, звучащее, отграненное талантом выдающихся артистов, согретое жаром души слово.

Часы, свободные от университетских аудиторий и от посещений театра, отдаются дружеским беседам и жарким спорам в излюбленном студентами трактире «Британия» или в «Печкинской кофейной».

Прерываются годы учения. Островский — канцелярский служащий сперва в Совестьном, а затем в Коммерческом суде. Он зачисляется чиновником по 1-му отделению Коммерческого суда. В этом отделении было два стола: «один для дел словесной расправы, а другой для дел, производимых письменным порядком». Островскому повезло: он зачисляется по «словесному столу», то есть принимает от посетителей устные просьбы. Сколько людей прошло перед «словесным столом» за пять с лишним лет службы в Коммерческом суде, и у каждого своя манера говорить, упрашивать, жаловаться, спорить, соглашаться...

Кружок молодой редакции «Москвитянина». Страстное увлечение народной поэзией, русской песней¹. Тесное дружеское общение с такими знатоками отечественного фольклора, как Тертый Филиппов², Аполлон Григорьев, Сергей Максимов (будущий составитель «Крылатых

¹ «Русские народные песни,— вспоминает С. В. Максимов в статье «А. Н. Островский по моим воспоминаниям»,— в компании молодых московских писателей очень долгое время пользовались особым почетом» (см.: Драматические сочинения А. Н. Островского, Н. Я. Соловьева и Н. М. Невежина в 2-х т., т. 1, с. 12).

² «Будучи сам превосходным исполнителем народных песен и в то же время ученым исследователем и знатоком отечественной поэзии,— читаем мы о Т. И. Филиппове в воспоминаниях Максимова,— он придавал своим выразительным художественным исполнением высокую ценность всем этим перлам родного творчества, отыскивал и пел наиболее типичные и самые редкие, полузабытые или совсем исчезающие из народного обращения» (там же, с. 13).

слов»). Вскоре к кружку присоединяются такие блестящие рассказчики, как Пров Михайлович Садовский и Иван Федорович Горбунов, виртуозные мастера речевой характеристики.

В дружеский кружок имели доступ самые различные и неожиданные люди; словно специально для того, чтобы познакомить драматурга с областными говорами, сюда приходили уральский казак И. И. Железнов, ярославский приказчик М. Е. Соболев, кимрский сапожник С. А. Волков; позже Островский сближается с московским купцом И. И. Шаниным¹.

Особо следует сказать о первой подруге жизни Александра Николаевича Островского — московской мещанке Агафье Ивановне, с которой он прожил в гражданском браке двенадцать лет, до самой ее смерти. О ней известно не много — биографы даже не смогли установить ее фамилию, но все знавшие эту простую и добрую русскую женщину единодушно отзывались о ней с большой симпатией и неизменно подчеркивали, что общение с ней было полезно для драматурга, обогащало его знание московского быта и народного языка².

3

До двадцати двух лет Островский безвыездно живет в Москве. В 1845 году он совершает свое первое путешествие — на нижегородскую ярмарку. В 1848 году драматург впервые посещает Щелыково, в следующем 1849 году он доезжает до Самары³. В 1856 году он совершает по

¹ «Иван Иванович Шанин (торговавший в оптовых Ильинских рядах Гостиного двора) весь готов был к услугам со своим замечательным остроумием, бойким, метким словом... С его бойкого языка немало срывалось таких ловких и тонких выражений и прозвищ (вроде, например, «метеоров» — для пропавших, пропойных людей), которые пригодились в отделке комедий потом, как прикрасы, для пущего оттенка лиц и образа их действий и мировоззрений» (Драматические сочинения А. Н. Островского, И. Я. Соловьева и П. М. Невежина, т. 1, с. 58).

² «Все, что было в печи, — вспоминает об Агафье Ивановне С. В. Максимов, — становилось на стол с шутливыми приветами, с ласковыми приговорами. Беззаботное и нещажанное веселье поддерживалось ее деятельным участием: она превосходно пела русские песни, которых знала очень много. Хорошо понимала она и московскую купеческую жизнь в ее частностях, чем не сомненно во многом послужила своему избраннику» (там же, с. 59).

³ В формулярном списке А. Н. Островского, хранящемся в Государственном театральном музее имени А. А. Бахрушина, значит-

поручению Морского министерства длительное путешествие по Верхней Волге с целью изучения экономических условий жизни и быта приволжского населения. В 1857 году он посещает Ярославль, Углич, Кострому, в 1860-м — Воронеж, Харьков, Одессу, Крым, в 1865-м путешествует по Средней и Нижней Волге, в 1868 году едет в Харьков, в 1883 году совершает поездку по Кавказу.

Наблюдательный художник, таким образом, немало повидал на своем веку, путешествуя по родной стране. Но здесь мы хотим обратить внимание на другое — на то, как много он во время этих путешествий послушал. На постоянных дворах, в гостиницах и трактирах, на ярмарках и базарах, на пристанях и на проезжих дорогах, в присутственных местах и в обывательских домах, в помещичьих усадьбах и в крестьянских избах — всюду он вслушивается в живую русскую речь — в напевный говор крестьянок¹ и в исторопливую ямщицкую беседу², в песни бурлаков³ и в дикие и странные местные наименования рыболовецких снастей⁴, и в перебранку мужиков⁵, и в ругань лоц-

ся, что он «в отпусках был: в 1845 г. на 8 дней, в 1848 г. на 28 дней и в 1849 г. на 29 дней и на срок являлся». Эти служебные отпуска он и использовал для названных трех поездок.

¹ Запись в дневнике: «В Шопшу приехали в 8-м часу. На постоялом дворе какая девочка-то — удивление. Разговаривали мы с ней часа 2... А какой голосок. Да выговор-то наш — так и поет» (т. 13, с. 181). Здесь и далее ссылки в тексте даются на Полное собрание сочинений А. Н. Островского в 16-ти т. (М., 1949—1953). Цитаты из пьес Островского приводятся без ссылок.

² «За ужинком беседа ямщиков мне очень понравилась» (т. 13, с. 179).

³ «Мимо нас бурлаки тянули барку и пели такую восхитительную песню, такую оригинальную, что я не слыхивал ничего подобного из русских песен» (т. 13, с. 183). «Мы стоим на крутейшей горе, под ногами у нас Волга, и по ней взад и вперед идут суда, то на парусах, то бурлаками, и одна очаровательная песня преследует нас неотразимо. Вот подходит расшива, и издали чуть слышны очаровательные звуки; все ближе и ближе, песнь растет и полилась, наконец, во весь голос, потом мало-помалу начала стихать, а между тем уже подходит другая расшива и разрастается та же песня. И так нет конца этой песне» (т. 13, с. 184—185).

⁴ «Вершею, как родовым названием, называются все снаряды, плетенные из ивняка, которые по местности и по устройству имеют и свои видовые названия, например: морда, мережа, ванда, рукав, кувшин, нерот, кошель, хвостуша и прочее» («Путешествие по Волге от истоков до Нижнего-Новгорода») (т. 13, с. 205).

⁵ «30 июня выехали из Твери и ночью приехали в Корчеву. На шествие по Волге от истоков до Нижнего-Новгорода») (т. 13, с. 230).

манов¹, восхищается певучей ярославской речью² и возмущается не пришедшимся ему по душе тверским диалектом³. Во время своих путешествий Островский старается завязать знакомство с возможно более широким кругом лиц всех сословий и состояний, с жадным вниманием прислушиваясь не только к тому, что они рассказывают, но и к тому, как они рассказывают.

Чтобы представить отчетливее, насколько широк был круг завязываемых им знакомств, назовем лишь часть лиц, с которыми он познакомился (и которых он слушал) за время своего путешествия по городам и весям Тверской губернии (апрель — июнь 1856 г.).

Приехав в Тверь, он начинает с визита к губернатору⁴, знакомится с купцами Ворошиловым⁵ и Лавровым⁶, с председателем статистического управления Колышкиным⁷ и с судебным следователем Преображенским⁸, возобновляет знакомство с помещиком Ржевским⁹ и судьей Уньковским¹⁰, завязывает знакомство с учителем Гарусовым¹¹ и

¹ «Лощмана, по должности старшего,— пишет Островский в статье «Путешествие по Волге от истоков до Нижнего Новгорода»,— имеют привычку ругать подчиненных, и надобно заметить, что никто по всей Волге, а может быть и во всей вселенной, не ругается так, как лощмана, хотя сами по себе они, без исключения, честнее и нравственнее всех прочих судорабочих» (т. 13, с. 201).

² «Говорит, ровно поет»,— записывает Островский в дневнике об одной крестьянской девушке, повстречавшейся ему на дороге между Ярославлем и деревней Овсянники (т. 13, с. 182).

³ «На дороге только я убедился, до какого безобразия доходит повоторижский язык»,— записывает драматург в дневнике в Осташкове (т. 13, с. 224).

⁴ Запись в дневнике: «Губернатор принял меня довольно важно, но вместе с тем и ласково. Губернатор, седенький старичок, с черными глазами, с порывистыми движениями и разговором...» (т. 13, с. 218).

⁵ «Вчера поутру был у купца Н. Я. Ворошилова, который обещал сообщить разные сведения о судостроении и судоходстве» (т. 13, с. 219).

⁶ «Заходил к чудаку купцу Лаврову, который может быть полезен по охоте и рыбной ловле» (т. 13, с. 219).

⁷ «В четверг утром был у Колышкина и нашел в нем весьма дельного и милого человека. Он обещал сообщить мне все сведения, какие может» (т. 13, с. 220).

⁸ «После обеда был Преображенский, наговорил много хорошего» (т. 13, с. 221).

⁹ «На станции встретил Д. Г. Ржевского, о котором совсем было забыл» (т. 13, с. 220).

¹⁰ «Возобновил знакомство с Уньковским, с которым познакомился в прошлый приезд в Тверь. Он теперь судьей; человек веселый, открытый и очень умный» (т. 13, с. 220).

¹¹ «Там был учитель Гарусов (чудак естественный)» (т. 13, с. 220).

неким Козаковым¹. В Городне он посещает местного священника отца Василия². В Торжке его навещает винный пристав Развадовский³, у Развадовского он знакомится со здешним учителем П. И., который в свою очередь знакомит писателя с купцом Елизаровым⁴. В Осташкове Островский знакомится с фабрикантом Савпым⁵, смотрителем училищ П. Ф. Лукиным⁶, рыбаком Жидковым⁷. В Ржеве вступает в знакомство со старообрядцем Берсеневым⁸, соборным протопереем отцом Матвеем Константиновским⁹ и помещиком Образцовым¹⁰. В Зубцове наносит визит городничему Добровольскому¹¹.

Названными лицами, разумеется, не исчерпывается круг людей, с которыми довелось потолковать драматургу за время этой поездки. Статья «Путешествие по Волге от истоков до Нижнего-Новгорода» и путевые дневники буквально пестрят упоминаниями о дорожных встречах и

¹ «...Козаков человек замечательный, хотя тоже чудаков» (т. 13, с. 221).

² «Отец Василий, седой старичок, с красным лицом и пупцовым посом, благословил нас вслух и принял нас даже несколько подобострастно, только с какими-то судорожными движениями. Легко можно было заметить, что он и с похмелья и пьян» (т. 13, с. 222).

³ «Потом был винный пристав Развадовский (рыболов). Рекомендовался так: честь имею представиться, человек с большими усами и малыми способностями» (т. 13, с. 223—224).

⁴ «Вечером ездили с учителем к купцу Елизарову Ефрему Матвеевичу. Закопник и собиратель разных древних рукописей о Торжке... Елизаров наговорил много хорошего про разных чиповников» (т. 13, с. 224).

⁵ «Вчера ходили по городу, прошли длинную улицу, обстроенную по обеим сторонам кузницами, и вышли к фабрике и дому Савиных... В монастыре познакомился с Ф. К. Савпым...» (т. 13, с. 225, 226).

⁶ «Вечером гуляли по городу. К нам подошел смотритель училищ Пав[ел] Фор[тунатович Лукин] и познакомился. Затащил к себе...» (т. 13, с. 225).

⁷ «Вечером были у Жидкова. Он хотя был и пьян, но сообщил нам много полезного» (т. 13, с. 226).

⁸ «В субботу поутру был у Евграфа Васильевича Берсенева. Прекрасный, умный человек, старообрядец в лучшем смысле слова» (т. 13, с. 227).

⁹ «В воскресенье был у обедни, слушал проповедь отца Матвея о свете и тьме... В среду был в соборе у вечерни и оттуда у отца Матвея. Говорил он об успехах дьявола против него и о раскольниках» (т. 13, с. 228).

¹⁰ «Вечером были... у В. В. Образцова на даче. Образцов говорил только о театре» (т. 13, с. 228).

¹¹ «В воскресенье 10 июня поутру был у городничего Добровольского, от которого и получил все нужные сведения» (т. 13, с. 228).

разговорах. «Как-то раз я разговорился на набережной с одним стариком, как видно хорошо знающим Тверь, и между разговором спросил у него: отчего так дорога рыба?» (т. 13, с. 201). «Вот что я слышал от одного почтенного старожилы торжокского...» (т. 13, с. 212). «Смотрели вал и устроенные в нем кузницы, говорили с стариком, кузнецом» (т. 13, с. 228). «Видел разные ржевские личности...» (т. 13, с. 227). «По дороге познакомился с московским кунцом, каретником Рашковым. Чудак и пьющий» (т. 13, с. 229). «Хозяин трактира, в котором готовили стерлядь, дал несколько сведений о сапожниках» (т. 13, с. 230). «Работа изнурительная и малоприбыльная: работники спят не более трех часов в сутки и вырабатывают не более полтинника в неделю. Сам я зимой в Твери не был и за верность этого показания ручаться не могу; но я его слышал по крайней мере от двадцати человек, в разное время, слово в слово, поэтому предполагать обман трудно» (т. 13, с. 191—192). В главе «Село Городня» Островский записывает свой разговор с ямщиком (т. 13, с. 204). В другой главе он передает свой разговор с бабой-десятским в деревне Кузпечиково (т. 13, с. 215).

Наблюдения над русской жизнью были для драматурга одновременно и наблюдениями над русской речью.

4

Говоря об источниках, из которых драматург черпал знание народной речи, особо следует сказать о Щелыкове. В этом имении, расположенном в Кинешемском уезде, Костромской губернии, приобретенном отцом драматурга в 1847 году, а в 1867 году откупленном Александром Николаевичем и его братом у мачехи, Островский прожил значительную часть своей жизни. Еще не будучи владельцем Щелыкова, он не раз приезжал сюда и гостил по нескольку недель. С 1868 года он приезжает в Щелыково каждое лето, проводя здесь ежегодно по четыре-пять месяцев (с мая по сентябрь). Если сложить вместе все время, проведенное драматургом в Щелыкове, то окажется, что он прожил здесь в общей сложности более семи лет.

В первый раз Островский приехал в Щелыково 1 мая 1848 года, а уже 10 мая записывает в своем дневнике: «Я начинаю привыкать к деревне; я обошел почти все окрестности, познакомился кой с кем из мужиков, видел крестьянский праздник. И все это хорошо, а лучше всего

природа, что за реки, что за горы, что за леса... А какой народ здесь!..» (т. 13, с. 187—188).

Знакомства с щелыковскими крестьянами, завязанные в первый приезд, упрочивались и расширялись с каждым годом. И не только с щелыковскими: драматург постоянно совершал длительные прогулки по окрестным деревням и селам: Ладыгино, Лобаново, Никола на Бережках, Кудряево, Сергеево, Васильево, Субботино, Угольское, Твердово; часто бывал он в волостном селе Ивашеве.

А. Ревякин, тщательно изучивший все материалы, воспоминания, свидетельства, связанные с пребыванием драматурга в Щелыкове, пишет: «Островский хорошо знал всех крестьян, приходивших в усадьбу на работу... Когда крестьяне приходили в усадьбу на «помочь», то Островский покорял их хлебосольством и радушием, трогал любовью к народной песне. Островский вел с крестьянами беседы на щелыковской мельнице, во время своих прогулок в поле, в лесу, по ближайшим деревням и селам, сидя с удочкой на реке. Среди крестьян у него было много хороших знакомых, у которых он бывал в избах»¹.

Драматург часто заходил, например, к мельнику Евгению Луковкину, а после смерти старика — к сыну его Федору, бывал у васильевского крестьянина Ефима Смирнова, в Лобанове заходил в гости к Ефиму Голубеву, в Твердове навещал Петра Теплова. В письмах драматурга дважды упоминается имя охотника Петра из села Кудряева; фамилия этого охотника осталась неизвестной, известна его кличка: «Каток».

Немало помогал Островскому в изучении народного языка приятель драматурга — ивашевский волостной писарь В. И. Верховский, речь которого «изобиловала меткими выражениями, поговорками, пословицами, прибаутками. Он с увлечением пел протяжные народные песни»². Островский частенько сияживал с Верховским в ивашевских трактирах (а их было в Ивашеве целых шесть!). «Прийдя в трактир, приятели заказывали пару чая и наблюдали за окружающими людьми, вступая с ними в разговор. Александр Николаевич нередко тут же вносил в свою записную книжку чем-либо понравившееся ему выражение или слово»³.

¹ Ревякин А. И. А. Н. Островский в Щелыкове. Кострома, 1957, с. 107.

² Там же, с. 111.

³ Там же, с. 112.

В щелыковских записных книжках сохранились записи народных речений, поговорок, пословиц, песен, услышанных от крестьян.

В Щелыкове Островский имел, кроме того, самые широкие возможности для близкого знакомства с бытом, правами и языком окрестных помещиков (его соседями были помещики Вишневские, Хомутовы, Куломзины, Калачевы, Дмитриевы, Сабанеевы, Григоровы).

Добавим к этому, что Островский с 1872 года был почетным мировым судьей Кинешемского уезда, а с 1874 года — гласным дворянского уездного собрания. Эти общественные обязанности, к которым драматург относился весьма добросовестно, еще больше расширяли круг лиц, с которыми ему доводилось встречаться и к речи которых он имел возможность прислушиваться.

5

Наше представление об источниках, из которых Островский черпал свое знание богатств родного языка, будет неполным, если мы не упомянем об изучении драматургом русских летописей, исторических и юридических актов, произведений народной поэзии и старинной русской литературы, в том числе и старинной драматической литературы.

Уже в упоминавшейся статье, написанной для «Морского сборника», — «Путешествие по Волге от истоков до Нижнего-Новгорода» (1856) — Островский проявляет вкус к летописям. Так, говоря, что еще в XI столетии Торжок снабжал Новгород, он ссылается на Новгородскую летопись 1282 года: «И прииде Семен Михайлович в Торжок и седе в Торжку засадою не дадяше впити во Торжок наместникам Дмитриевым, а обилие попроводи все в Новгород в лодиях, а в Новгороде хлеб бяше дорог» (т. 13, с. 209).

В этой же статье драматург цитирует «Описание г. Торжку, учиненное по указу Михаила Феодоровича в 1625 году» и отмечает, в частности, что некоторые происшествия означаются в этом описании «не годами, а эпохами, вероятно очень памятными для жителей, например: было в литовское разоренье, в зяблый год, в лихолетье» (т. 13, с. 210). К словам «зяблый год» он делает следующее примечание: «Вероятно, 1602 г., при Борисе Годунове, когда «бысть мраз и хлеб побилло, отчего бысть глад через три года и от того глада множество людей измроша,

и ядяху тогда псину и мертвечину и ино скаредное» (т. 13, с. 210).

Трудами Н. Кашина установлены многочисленные источники, к которым драматург прибегал при подготовке своих исторических пьес.

Работая над драматической хроникой «Кузьма Захарьич Мишин, Сухорук», Островский тщательно изучает «Акты Археографической экспедиции», используя, в частности, речь князя Пожарского, «Челобитную слуги боярина Шереметева Ипдрика на царского дьяка Василья Семенова», «Отписку князя Михаила Ухтомского к Пермским приказным людям об уведомлении про изменника Павлика и других мятежников», «Отписку Вычегодцев к Пермичам», «Воззвание архимандрита Троице-Сергиева монастыря Дионисия и келария Авраамия».

Язык этих документов оказал несомненное влияние на язык хроники, что отмечалось в современной драматургу критике. Так, например, критик «Отечественных записок» в статье «Кузьма Захарьич Мишин, Сухорук», драматург Островского» утверждал: «Достоинство драматической хроники составляет язык. Плавный, мягкий, звучный, не выписанный из летописей, но созданный под их влиянием и под влиянием пышного народного языка, он составляет действительное литературное приобретение»¹. В подтверждение этого мнения о влиянии на хронику языка летописей Кашин приводит такие заимствованные драматургом из «Актов» архаизмы, как «адамант», «болезнует», «огненный бой», «прямить»².

«Акты Археографической экспедиции» использовал Островский и при работе над текстом «Воеводы», на что прямо указывают ссылки, имеющиеся в черновой рукописи комедии. Из документов, помещенных в этом много-томном издании, внимание драматурга привлекли, как свидетельствуют эти ссылки, «Царская грамота в Бежецкий Верх на Городецк о содействии государеву сыщику в поимке и искоренении разбойников и всяких воровских людей», «Царская жалованная грамота крестьянам Борисоглебской слободы об освобождении их от податей, городского дела, ямской гоньбы и от платежа пошлин и мыта городу Романову». Из «Актов исторических» драматург воспользовался «Царской грамотой Енисейскому таможенному и заставному голове Федору Звягину о поруче-

¹ «Отеч. зап.», 1862, № 1, с. 355.

² К а ш и н Н. П. Этюды об Островском, т. 1. М., 1912, с. 183.

или ему в управу тамошних первостатейных посадских людей, с изъятием их из подведомства воеводы Голохвостова, за разные обиды и притеснения». Этот документ послужил основой для текста царской грамоты воеводе Шалыгину, которая зачитывается в комедии Островского, причем в ряде случаев драматург почти буквально цитирует текст документа. Кроме того, Островский, работая над «Воеводой», использовал известное сочинение Котошихина «О России в царствование Алексея Михайловича», ссылка на которое имеется в черновиках комедии.

Точно так же обращался драматург к историческим источникам при работе над драматическими хрониками «Василий Шуйский и Дмитрий Самозванец» и «Тушино», над комедией «Комик XVII столетия».

Отметим, что внимание драматурга привлекают прежде всего такие документы, в которых слышится прямая речь персонажей, — будь то воззвание архимандрита Дионисия или брань нижегородского дьяка Василия Семенова.

Интерес к тому, как разговаривали люди встарь, объясняет во многом и внимательное знакомство нашего драматурга с образцами русской комедии XVIII века. Любопытно с этой точки зрения, что, делая заготовки для своего словаря народного языка, Островский нередко ссылается на старинную комедию.

Прекрасное знакомство со всеми этими материалами помогало Островскому видеть родной язык в исторической перспективе, в развитии, в движении, в постепенном умирании одних, старых слов, значений и грамматических форм и постепенном рождении других, новых слов, значений и грамматических форм. При этом драматург с изумительным искусством умел не только читать, но и как бы слышать старинную речь, извлекая из покрытых пылью летописей и актов элементы некогда живого, звучавшего, разговорного слова.

ГЛАВА ВТОРАЯ

1

«Родную речь, — вспоминает С. В. Максимов, — он любил до обожания, и ничем нельзя было больше порадовать его, как сообщением нового слова или услышанного им такого выражения, в котором рисовался новый порядок живых образов или за которыми скрывался неизвестный

цикл новых идей. Это привело его к серьезной работе составления особого словаря с своеобразным толкованием, которая, конечно, за недосугом не могла быть доведена до конца»¹.

Работа над словарем была начата Островским во время уже упоминавшейся «литературной экспедиции» 1856 года и продолжалась в течение всей его жизни.

В результате наблюдений, накопленных им во время путешествия по Тверской губернии, Островский составил «Опыт волжского словаря», представляющий собой «собрание слов, употребляемых на Волге и притоках ее, относительно дна, берегов, заливов и проч., относительно судоходства, судостроения, рыболовства и других речных и береговых промыслов». В последующие годы драматург не оставлял своей работы по собиранию и толкованию слов и выражений народного языка. Так, например, в письме к Н. А. Дубровскому от 8 июня 1874 года Островский сообщает: «Словарем я занимаюсь прилежно, и дополнения, сообщенные Гротом, мимо меня не пройдут, брат пришлет мне их из Петербурга» (т. 15, с. 37).

Выход в свет первого издания четырехтомного Толкового словаря живого великорусского языка под ред. В. И. Даля (1861—1868) вызвал пристальный интерес драматурга, внимательно изучившего эту капитальную работу и собиравшегося выступить с дополнениями и уточнениями к ней. «Словарем Даля я основательно буду заниматься с августа и постараюсь отделать хоть какую-нибудь часть моего труда, чтоб поделиться с приятелями», — пишет Островский тому же Дубровскому из Щелыкова 22 июня 1874 года (т. 15, с. 39). Этот труд не был завершен, но в архивах драматурга сохранились его следы — критические замечания в адрес Даля, полемика с предложенным им толкованием некоторых слов, выписки отдельных слов из Толкового словаря, о которых драматург, очевидно, собирался писать.

О том, что Островский не бросил и позже своих лексикографических занятий, свидетельствует, между прочим, письмо Ф. А. Бурдина, который писал драматургу из Курска 6 июля 1883 года: «Для твоего Словаря, если тебе не известны, сообщаю следующие местные названия...»².

¹ Максимов С. В. А. Н. Островский по моим воспоминаниям. — «Рус. мысль», 1898, кн. 1, с. 21.

² Островский А. Н., Бурдин Ф. А. Непзданные письма. М. — Пг., 1923, с. 337.

На склоне своей жизни Островский поставил в известность о собранных им материалах для словаря русского народного языка академика Я. К. Грота, который возглавлял тогда Второе отделение (русского языка и словесности) Академии наук. 16 октября 1880 года на заседании Отделения было принято решение «просить г. Островского о доставлении означенных материалов, которые, конечно, не могут не заслуживать внимания как труд такого талантливого знатока нашей народной речи»¹.

Во исполнение этого решения Грот 28 октября 1880 года обратился к драматургу со следующим письмом: «Отделение русского языка и словесности, узнав от меня о Ваших заплатах по словарю русского народного языка и будучи уверено, что и по этой части труды такого талантливого знатока русской народной речи не могут не заслуживать особенного внимания, поручило мне обратиться к Вам, Милостивый Государь, с покорнейшею просьбою, не изволите ли Вы найти возможным обязательно доставить Вашу рукопись по этому труду или хотя часть ее в Отделение, которое желало бы ознакомиться с Вашими словарными материалами, без сомнения не лишенными значения для отечественной лексикографии»².

«В настоящее время,— отвечал на это письмо А. Н. Островский 20 декабря 1880 года,— я могу только уверить Ваше превосходительство, что я желаю и даже считаю своей обязанностью работать для Отделения русского языка и словесности, что у меня есть трудолюбие и усердие, одного только мало, а иногда и совсем нет,— это досуга: то есть возможности заниматься чем-нибудь другим, кроме иссушающего мозг драматического изобретения. Как только я сделаю какую-нибудь часть моего труда, так сейчас же представлю ее Вашему превосходительству» (т. 51, с. 203).

Однако материалы, собранные драматургом, были переданы Академии наук только после его смерти братом покойного, М. Н. Островским. Картотека, содержащая толкование более тысячи слов, была впоследствии использована при составлении словаря Второго отделения Академии наук; в числе источников этого академического издания был указан «Словарь народного языка», составленный А. Н. Островским.

¹ Цит. по комментариям Н. Т. Панченко (Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. 13, с. 385).

² Неизданные письма к А. Н. Островскому. М.—Л., 1932, с. 92.

Дневники, записные книжки, словарные тетрадки, выписки из летописей и юридических актов — все это непереложно свидетельствует о пристальном внимании великого русского драматурга к живому русскому слову, к историческому развитию родного языка.

Круг лексических интересов Островского чрезвычайно широк. Среди собранных и истолкованных им слов (т. 13, с. 305—361) можно встретить слова, связанные — с судостроением и судоходством (моряна — низовой ветер, понос — быстрина, рынок — песчаный мыс; лодки: ржевка, глинка, завозня, сомьика);

с рыболовством (вороток — плавная сеть, жор — сильный клёв рыбы, збри — жабры, котляна — артель рыболовов, крига — род волокушки, заброды — рыбная ловля; рыбы: баламут, вырезуб, глазач, густера, лобан, подъязик; различные названия одной и той же рыбы в разных местах: плотва — плотца, сорога, сорожка, сорожняг, библица, библа, бублица, облица, тарань);

с земледелием (гнездо — два снопа, забороздиться — пачать новый загон, зарод — продолговатый стог сена, кошеница — косьба, кубач — обмолоченный сноп соломы, ладошь — ток, околоток — обмолоченный сноп, копальщик — землекоп, полосать — пахать);

с животноводством (кбленка — телка по другому году, сумка — корова сумской породы, пригоняться — пригонять стадо, зиковать — бегать, метаться от укушения оводов, заставить — загонять скот);

с пчеловодством (изма́ток — рой, потерявший матку, кузов — улей, гнилец — болезнь пчел, просуха — движение пчел для очищения себя);

со сбором грибов (грибы: заешник, отварушка, плённый, подсосенник, пыльный);

с различными ремеслами (точа — время ткацья у кустарей, зубрец — инструмент решетных мастеров, качалка — ручной ткацкий станок, локотник — крошитель, напарник — большой бурав);

с жаргоном купцов (кости — счета, скостить — сделать скидку, первая рука — первый сорт, отказаться — объявить себя несостоятельным, поход — излишний вес продаваемого товара);

с жаргоном картежных игроков (горка, хлюст,

фаля, бродадым, заручка, лабет, поле, под-мазка);

с жаргоном воров и мошенников (карманщики — карманные воры, затырщики или двигатели при кражах составляют толпу, теснят намеченную жертву и тем способствуют краже, марушка на языке мошенников — любовница);

с театральной терминологией (постановка — вся сценическая внешность, сляпка — перемена декораций в продолжение акта, когда на короткое время опускается занавес, чистая перемена, выигрышная роль).

Приведенных примеров достаточно, думается, чтобы убедиться в многообразии лексических интересов Островского, хотя мы не привели здесь и десятой доли сделанных драматургом словарных заготовок.

При пестроте этих заготовок сам характер их не оставляет сомнения в том, что сделаны они именно драматургом. И дело не только в том, что Островский записывает слово так, как оно сказалось в живом разговорном контексте, но еще и в том, что записанные им слова и выражения обладают, если можно так сказать, потенциальным драматизмом.

Примечательно, что в своих словарных заготовках драматург, чтобы выявить точное значение того или иного слова, нередко тут же приводит в качестве наглядного примера бытующего словоупотребления коротенькие диалоги.

Так, поясняя значение народного выражения «неверный» («то же, что нечистый, дьявол, черт»), драматург приводит следующий комический диалог:

«— Что сопишь, аль неверного видишь?

— Нет, я молочного объелась» (т. 13, с. 330).

Другое слово: «заломить» («запросить большую цену»):

«— Почем вишня?

— По 14-ти.

— Ишь ты заломил!» (т. 13, с. 316).

«Чуть» означает в костромских местах «слышать, слышно, слыхать». В пояснение возникают два самостоятельных диалога.

Первый:

«— Чуть отсюда свисток с фабрики?

— Не чуть — не слышно».

Второй:

«— Ударили к обедне-то?

— Не чуть» (т. 13, с. 360).

«Кошенина» — «косьба»:

«— Много ли копейки осталось?»

— Дней на пять» (т. 13, с. 322).

«Обирать» — «брать что-нибудь в известном месте начисто, кругом»:

«— Что у вас огурцы плохи?»

— Да еще не обобрались, вот оберутся сверху, лучше пойдут» (т. 13, с. 333).

Вполне возможно, что иногда драматург записывал слова в том самом контексте, в котором ему довелось их услышать. Но, думается, чаще он сам строит диалог, чтобы толкуемое слово зазвучало со всей точностью и со всей выразительностью.

Даже и в тех случаях, когда в качестве примера словопотребления Островский приводит не диалог, а лишь одну реплику, эта реплика воспринимается как часть диалога.

Возьмем для примера реплику, которой драматург иллюстрирует выражение «любное дело» (в значении «свободное, не принужденное дело»):

«— А коль тебе дорого, не покупай; никто тебя не заставляет, дело любное» (т. 13, с. 325).

Реплика эта — явно ответная; как бы предполагается, что ей предшествовала фраза покупателя о том, что продавец дорого запросил за свой товар.

Пример противоположный. Волжское слово «гора» означает «берег» («ехать горой — значит ехать сухим путем»). Драматург сопровождает это слово вопросительной фразой:

«— Ты как ехал, горой али водой?» (т. 13, с. 311).

Эта реплика явно предполагает ответ собеседника.

Фразы, которыми Островский иллюстрирует толкуемые слова, редко бывают выдержаны в нейтральном повествовательном стиле (например: «Собралось человек 50 кушачников, стоят в ряд, молодец к молодцу»; т. 13, с. 323). Значительно чаще это экспрессивное, эмоционально окрашенное восклицание или вопрошание: «Ну, мир, что ли?» (т. 13, с. 327); «мы рй, тут мелко» (т. 13, с. 328); «Кто его разберет, что он лопочет» (т. 13, с. 325); «На поддай хорошенько!» (т. 13, с. 330); «Порх, только его и видели!» (т. 13, с. 345); «Много ль приполону?» (с. 348); «Пьешь водку? — Ни бже мой!» (т. 13, с. 331).

Внимание драматурга привлекает не вообще всякое услышанное им местное речение, но такое главным образом, которое отличается меткостью, образностью, выразительностью.

Вот несколько примеров.

Недвиг — ленивая женщина. Непропёка — неповоротливая женщина. Непереносный — тяжелый, трудный, чего перенести, перетерпеть нельзя: «горе переносное». Перебиваться — жить бедно, с трудом получая средства к жизни. Перемочки — не частые, а только непродолжительные дожди. Перенос — сплетня. Междворить — сплетничать. Побывшиться — умереть. Покладнице — кладбище. Пóкости — впору, в меру. Приполоп — прибыль в урожае. Присмолиться — пристать. Тишком — украдкой.

Драматург любит доискиваться первоначального значения того или иного выражения. Приведем некоторые из его наиболее любопытных этимологических разысканий.

Слово «зъга» Островский определяет как «дорога» и восстанавливает недостающие звенья: дорога — стезя — стега — стьга — зьга (т. 13, с. 318).

«На чеку» — быть наготове: «Вылезая из телеги на ходу, становиться на чеку, потому что она неподвижна, а ступица и обод движутся» (т. 13, с. 330).

К слову «обручать» Островский помечает: «Конечно, от рука». И добавляет в скобках: «поручать, заручать, приручать и т. д.» (т. 13, с. 333).

«Подкаретная» — «так, в шутку, называют горку и три листика». Островский устанавливает происхождение этого наименования: «в эти игры преимущественно играли кучера, приютившись под каретами, чтобы коротать время в ожидании господ, съехавшихся на бал, в театр или клуб» (т. 13, с. 341).

Установив, что слово «чуть» означает «слышать, слышно, слыхать», драматург приходит к выводу, что первое значение выражения «чуть-чуть» — «едва слышно». «Потом этому слову стали придавать значение малости в пространстве и времени: чуть-чуть не поспел, чуть-чуть не хватило, и стали употреблять вообще вместо мало, немного, немножко — чуть-чуть (или мало-мало) меня не убило. В этом же значении образовалось слово «чуточка». — Чуточку подожди, чуточку прибавь» (т. 13, с. 360).

Отметим, что внимание драматурга привлекали также слова, не имевшие в его время широкого распространения, которым было суждено стать общеупотребительными. К числу их можно отнести слова: головоломка, гулящая (в значении — развратная), моросит (дождь), наигрывать (мелодию), падь (долина), поножовщина (крупная ссора), пресса (печать, литература),

примечать (узнавать), присущий (свойственный). Такая удивительная способность угадывать перспективу того или иного словоупотребления, еще не получившего общего признания, делает честь лингвистическому чутью Островского.

3

Словарные заготовки сослужили драматургу немалую службу.

«У Островского, — отмечает друг и биограф нашего драматурга С. Максимов, — шло прислушливое изучение неизвестных еще приемов и усыновление их, при помощи сцены, в литературном языке. Опыты, как известно, оказались настолько удачными, что многие слова и выражения получили права гражданства и некоторые из них узаконены как новые пословицы или уличные поговорки... Много слов, взятых из его произведений, прошло в обиход, и досужливому наблюдателю нетрудно будет выделить их и занести как новость и особенность в словарь...»¹.

Какие же слова и выражения из числа зафиксированных в словарных заготовках «усыновил» Островский в своих пьесах?

Приведем некоторые примеры.

В словарных заготовках Островского мы находим слово «ведомство», сопровождаемое стилистической пометой «старинное» и истолкованное как «знахарство, знание разных средств для доброго и злого, безразлично». Во второй редакции «Воеводы» Дубровин говорит о Мизгире, что он «слывет за ведуна у глупого народа».

В материалах для словаря русского народного языка, собранных Островским, записано слово «жалеть» в значении «любить». «Вон крестьяне или крестьянки, — говорит Марья Петровна мужу в «Дикарке» — если любят кого очень, так говорят: «я жалею его». И это правда: кого любишь, так жалеешь». Ашметьев подхватывает: «Жалею, жалею», как это хорошо, в самом деле, это надо записать». Ремарка: «Вынимает книжку и записывает». Как видим, зафиксированное драматургом простонародное словоупотребление дало повод для целого небольшого эпизода.

«Забираться» — значит «запирать лавку». «Прежде лавки забирались досками», — добавляет драматург и тут

¹ Драматические сочинения А. Н. Островского, Н. Я. Соловьева и П. М. Невежина, т. 1, с. 144.

же приводит пример словоупотребления: «Подожди меня, мы сейчас заберемся». В пьесе «Грех да беда на кого не живет» на вопрос деда: «Ты, Лёв, в лавку пойдешь?» Краснов отвечает: «Нет, уж я забрался»¹.

«Потемки, ночи темные, карачуна проводите», — говорит чучело Масленицы в прологе «Снегурочки». «Карачуны — Рождественский пост, Филипповки», — читаем мы в одной из словарных заметок Островского².

В той же пьесе гусяры поют:

«Чести и славы князьям добывая,
Ломят и гонят дружины дружины,
Топчут комоными, копыями нижут».

Слово «комоны» — «копы» мы также найдем в словарных заготовках драматурга. Слово это, между прочим, помечено им как «сибирское».

Еще один пример из «Снегурочки». Отрок, докладывая царю Берендею о приходе Купавы, говорит:

«Девушка красная
Просится, кучится
Взнести челобитьице».

«Кучиться — жаловаться на что-либо», — записывает это слово драматург.

«Молодец — должность у купцов, прислужник в лавке и дома». Это слово в указанном значении можно встретить в первой законченной пьесе Островского — в «Семейной картине»: «...спачала молодцов напойшь», — говорит Степанида Трофимовна.

В драматической хронике «Кузьма Захарыч Мишин, Сухорук» дьяк Семенов говорит:

«Судья предстанет, свиток развернет,
Что злые мурины всю жизнь строчили...»

Это же слово мы встречаем в «Горячем сердце», в монологе Курослепова: «Жутко как-то. И сон это я видел али что? Дров будто много наготовлено и мурины. Для чего, говорю, дрова? Говорят: грешников поджаривать».

¹ Отметим, что в Словаре современного русского литературного языка (т. 4. М., 1954, с. 231) к слову «забираться» дается эта же ссылка, хотя слово это толкуется совсем иначе: «обеспечиваться покупками; покупать». Совершенно очевидно между тем, что в пьесе Островского лавочник Краснов говорит не о том, что он «обеспечился покупками», а о том, что он запер лавку.

² М. И. Писарев дает в примечаниях к редактируемому им изданию пьес Островского несколько иной перевод этого слова: «Карачуны — солнцеворот, день 12 декабря (Спиридонов день)» (Островский А. Н. Полн. собр. соч. СПб., т. 8, с. 163).

В одной из словарных записей Островского находим: «мурья — черт».

В «Бесприданнице» Паратов рассказывает о трусости паровозного машиниста: «Кричу кочегарам: «Шуруй!», а он у них дрова отнимает. Вылез из своей мурьи: «Если вы, — говорит, — хоть полено еще подкинете, я за борт выброшусь». М. Писарев в подстрочном примечании так поясняет слово «мурья»: «Конура, место в трюме (на пароходе)». У самого Островского, однако, мы найдем более точное толкование: «мурья — люк (на судне) для бурлаков». И помета: «Волга».

Николай Шаблов на вопрос Людмилы, увидевшей у него револьвер, «Зачем он у вас?» — отвечает: «Я его купил дешево, мимоходом, у носящего, на глаза подвернулся» («Поздняя любовь»). Это слово есть в словарных заготовках драматурга: «Носящий — продавец в разноску обыкнов. случайно попавшихся вещей». Тут же приводится пример словоупотребления, весьма близкий к процитированной выше реплике: «Этот товар я купил у носящего».

В «Василисе Мелентьевой» слуга рассказывает:

«...И на меня за слово опалился

И бить велел о с л о п а м и и кнутъем!»

В «Воеводе» есаул Щербак говорит:

«Пищали, бердыши несут, о с л о п ы...»

«О с л о п — дубина», — заметил себе в свое время драматург, встретившись с этим словом.

Где-то в Ярославле или под Ярославлем драматург услышал новое для себя слово: «поветь» — «крытый двор». Он записал это слово, а затем использовал его в хоре «Снегурочки»:

«Телеги с повети,

Улья из клети.

На поветь санки!

Запоем веснянки!»

В словарных заготовках драматурга есть слово «подзаборник» («Подкидыш. Бранное слово. Вообще незаконрожденный»), которое, как известно, не только упоминается, но и объясняется в «Без вины виноватых».

Слово «странный» в значении «чужой, пездешний», записанное Островским, не раз встречается в его пьесах. Так, например, в «Грозе» Глаша говорит страннице Феклуше: «Уж у нас ли, кажется, вам, с т р а н н ы м, не житье, а вы все ссоритесь да перекоряетесь...»; «Сударыня, с т р а н н ы й человек пришел», — докладывает Григорий

Турсиной в комедии «На всякого мудреца довольно простоты».

В дневниках и словарных заготовках Островского можно встретить не только отдельные слова, но и целые фразы, вошедшие в его пьесы.

11 мая 1856 года, находясь в Торжке, драматург заносит в свой дневник уже знакомую нам запись: «Был городничий. Потом был винный пристав Развадовский (рыболов). Рекомендовался: честь имею представиться, человек с большими усами и малыми способностями». Через двадцать два года, работая над «Бесприданницей», Островский вкладывает эту фразу в уста Паратова. «Человек с большими усами и малыми способностями. Прошу любить и жаловать», — представляется Сергей Сергеевич Карандышеву. Любопытно отметить, что этой фразы не было в черновой редакции пьесы¹, она добавлена впоследствии.

«Барашка в бумажке дать — дать взятку», — записывает драматург. В драме «Грех да беда на кого не живет» камердинер Бабаева Карп произносит: «Спервоначалу бы этим судейским, которые у них поглавное, дать барашка в бумажке, так они бы мигом».

В списке действующих лиц «Бешеных денег» о Василькове сказано: «Говорит слегка на «о», употребляет поговорки, принадлежащие жителям городов среднего течения Волги; когда же нет — вместо да; ни боже мой! — вместо отрицания; шабёр — вместо сосед». Одну из этих поговорок мы встречаем в словарных заготовках драматурга. «Ни, ни боже мой, — записывает Островский. — Нет, ни за что, ни под каким видом. Симб., самар., нижег. — Пьешь водку? «Ни боже мой!»

«Что ты за человек?» — спрашивает Петр Еремку в драме «Не так живи, как хочется». «Из старых нищих молодой обморók», — отвечает ему Еремка. Что означает слово «обморók»? Если мы обратимся к академическому Словарю современного русского литературного языка в 17-ти томах, то прочитаем (т. 8, с. 258), что «обморók» означает «спрота»; в качестве примера словоупотребления в словаре приводится процитированная выше реплика Еремки. Между тем Островский вкладывает в это слово совсем иной смысл. «Обморók — обманщик, — читаем мы в его словарных записках. — От морочить, мрачить (от мрак?). — Из старых нищих молодой — обморок. — Прежде

¹ Рукописный отдел ГБЛ, ф. 216, ед. хр. 3096.3, л. 39.

были пророки, а теперь обмороки». Между прочим, толкование, предложенное Островским, подтверждается и таким авторитетом в области русского народного языка, как В. И. Даль. В его Словаре (т. 2, с. 602) мы читаем: «Обморочивать, обморочить — морочить, насылать мороку, обманывать, обольщать чувства подлогом, хитростью или кудью; лгать, врать, обманывать... Обморочиванье, обмороченье, обморóк, обморóка и обморóчка — действие по значн. гл. Последние три выражения также человек, который морочит».

Приведенные выше примеры не исчерпывают всех случаев использования драматургом записанных им слов.

Допустим, далее, что до нас дошли не все записи драматурга и что часть его словарных заготовок утеряна (вряд ли, впрочем, это могла быть очень значительная часть, так как Островский, задумав в 1856 году создать Словарь русского народного языка, естественно, бережно хранил собранные им материалы; возможно, правда, что существовали не дошедшие до нас юношеские дневники или записные книжки, содержащие интересующие нас в этом смысле записи).

Но даже если сделать необходимые поправки на неполноту приведенного нами перечня, поправки эти вряд ли поколеблют следующие два вывода.

Вывод первый.

Островский использовал в своих пьесах сравнительно лишь очень небольшую часть зафиксированных им слов и выражений (только в «Материалах для словаря русского народного языка», опубликованных в 13-м томе Полного собрания сочинений драматурга в 16-ти томах, содержится более 1300 слов). Добавим к этому, что далеко не во всех случаях совпадение слов, зафиксированных в словаре, со словами, встречающимися в пьесах, означает последующее использование словарных заготовок; иногда драматург, напротив, вносит в свой словарь уже использованные им в пьесах слова и выражения. Так, например, если учесть, что над составлением словаря драматург начал работать лишь в 1856 году, то можно к случаям такого рода без колебаний отнести слова, встречающиеся в ранее написанных пьесах: «молодец» («Семейная картина», 1847), «ерофеич» («Не в свои сани не садись», 1852), «обморóк» («Не так живи, как хочется», 1854). Нельзя, следовательно, представлять себе дело таким образом, что драматург, занимаясь лексикографией, ставил себе лишь утилитарно-

потребительские цели, что он записывал впрок слова, выражения, поговорки, пословицы, песни, разговоры специально и только для того, чтобы при случае «вставить» все это в свои пьесы. Если бы это было так, словарные заготовки носили бы другой характер.

Вывод второй.

Среди несметных богатств русского языка, содержащихся в драматургическом наследии Островского, лишь очень немногие слова и выражения, поражающие своей меткостью, образностью и характерностью, восходят к его словарным заготовкам. Так, например, в пьесах Островского приведено более трехсот поговорок¹, а в дневниках, записных книжках и словарных заготовках мы найдем всего десятка два пословиц и поговорок, причем только три из них использованы в пьесах («я не я, и лошадь не моя, и я не извозчик», «барашка в бумажке дать» и «из старых нищих молодой обморок»²). Не говорим уже о громадном лексическом фонде пьес Островского, не идущем ни в какое сравнение с весьма скромным фондом его словарных заготовок.

Из сказанного следует, что смысл лексикографических занятий Островского состоял не только и не столько в том, что драматург мог за счет сделанных им словарных заготовок расширять лексику и фразеологию своих пьес, но в том главным образом, что работа над словарем помогала ему постигнуть самый дух родного языка, познать законы словообразования и словоупотребления, почувствовать неповторимое своеобразие различных социально-речевых стилей.

Из сказанного следует, далее, что в дневниках, записных книжках, материалах для словаря зафиксирована всего лишь небольшая часть огромного запаса наблюдений драматурга над родным языком, наблюдений, которые не

¹ По подсчетам проф. Н. П. Жинкина, сделанным им в статье «Пословицы как выражение народности у А. Н. Островского» («Научные записки научно-исследовательской кафедры истории европейской культуры Наркомпроса УССР», т. 2. Киев, 1937, с. 66—84), в пьесах Островского насчитывается 305 пословиц и поговорок. Г. П. Пирогов в своей диссертации «Многофункциональность пословицы» (М., 1946) насчитывает в пьесах нашего драматурга 307 пословиц.

² Кстати, последние две поговорки почему-то не учтены в перечне встречающихся в пьесах Островского пословиц и поговорок, приведенном в приложении к диссертации Г. П. Пирогова.

прекращалась всю его жизнь. Обладая редкостной памятью, драматург запоминал, конечно, во много раз больше, чем записывал.

4

Свидетельства мемуаристов несколько приподнимают занавес над этой стороной дела, с трудом поддающейся изучению. Мы узнаем из этих свидетельств, что некоторые из характерных выражений, встречающихся в пьесах Островского, были подслушаны драматургом у самой жизни.

Правда, таких свидетельств совсем немного.

С. Максимов вспоминает: «В Москворецкой бане у Каменного моста шустрый Костя, вбегая в раздевалку, раз заржал жеребенком. Банщик Иван Мироныч Антонов, маленький ростом, говоривший фальцетом и отборными книжными словами, на шалость Мальцева заметил тем выражением, которым воспользовался Александр Николаевич в одной из своих комедий: «малодушеством занимается»¹. Следует заметить, что это выражение Островский использовал не в одной из своих пьес, а по крайней мере в двух. «Теперича он пускает слух, — жалуется Бородин Маломальскому, — якобы, то есть, я занимаюсь этим малодушеством — пить» («Не в свои сани не садись»). В «Бесприданнице» Гаврило говорит о Вожсватове: «Василий Данилыч еще молод; малодушеством занимается; еще мало себя понимает; а в лета войдет, такой же идол будет». В несколько измененном виде это выражение встречается и в «Шутниках». «Перестанешь ты вертеться али нет», — выговаривает мамсынька своей дочке. «Это от малодушества-с», — вставляет Шилохвостов. «Какое малодушество! — возражает маменька. — Как она себе шею-то не свернет!»

В «Клочках воспоминаний» А. А. Стаховича рассказывается: «Литературный дух так царил в кофейной Печкина, что, когда посетитель спрашивал журнал, половой не просто подавал книгу, а указывал на интересную статью и говорил: — Извольте вот почитать статейку, Евгений Николаевич [Эдельсон] одобряют-с!»². Это выражение полового использовано, как известно, в «Доходном месте». Половой Василий говорит Жадову, подавая ему книгу: «Извольте вот почитать статейку. Одобряют-с».

¹ Драматические сочинения А. Н. Островского, Н. Я. Соловьева и П. М. Невежина, т. 1, с. 21.

² Стахович А. А. Клочки воспоминаний. М., 1904, с. 155.

Тот же Стахович пишет в своих мемуарах о приятеле Островского С. С. Кошеверове: «Вспомнились мне все неистощимые ласкательные поговорки Сергея Семеновича для каждой предлагаемой им рюмки вина или водки и финальная фраза: *«Не задерживайте-с!»*, чтобы кончили одну серию выпивки или задушевный тост и переходили бы к следующим. Эту обычную фразу Кошеверова (отчасти и его самого) поместил Александр Николаевич в текст купца в комедии «Старый друг лучше новых двух»¹. Действительно, комедия эта заканчивается репликой купца Густомесова: *«Не задерживайте-с!»*

Можно предположить, что случаев использования драматургом выражений, подслушанных в жизни, было, без сомнения, больше, чем сохранила нам память мемуаристов. Однако нет никаких оснований преувеличивать роль такого рода подслушанных и буквально перепесенных в пьесу выражений в творчестве Островского.

П. Невежин, ученик Островского и соавтор его по комедиям «Блажь» и «Старое по-новому», утверждал, что народный язык был для великого драматурга «тем истинным кладезем, из которого он черпал потом свои дивные народные афоризмы и словечки»². С этим можно согласиться, если не истолковывать это буквально, сводя роль драматурга к цитированию народных «афоризмов и словечек».

Ф. М. Достоевский высмеивал писателей, которые всю жизнь «ходят с карандашом и тетрадкой, подслушивают и записывают характерные словечки». «Записывать словечки хорошо и полезно, и без этого нельзя обойтись, — добавляет Достоевский, — но нельзя же и употреблять их механически. Писатель набирает несколько сот номеров характерных словечек, читатели хохочут и хвалят, и уж, кажется, верно: дословно с натуры писано, но оказывается хуже лжи именно потому, что купец или солдат в романе говорят эссенциями. Выведенный тип говорит, как по книге»³. Островский, разумеется, не принадлежал к числу таких писателей. По справедливому замечанию В. А. Филиппова, «он не был коллекционером редких выражений, «смакующим» их, любующимся своими находками...»⁴.

¹ Стахович А. А. Ключки воспоминаний, с. 84.

² «Ежегодник императорских театров», 1910, прил. 4-е, с. 1.

³ Достоевский Ф. Полн. собр. худож. произв. в 13-ти т., т. 11. М.—Л., 1929, с. 89.

⁴ Филиппов В. А. Язык персонажей Островского. — В кн.: А. Н. Островский-драматург. М., 1946, с. 84.

Глубоко постигнув самый дух родного языка, драматург мог уже не цитировать народную речь, а уверенно творить ее, безошибочно угадывая, как должен был бы говорить тот или иной персонаж.

Приведем всего лишь один — по, как нам кажется, достаточно красноречивый — пример, подтверждающий сказанное.

В дневнике своего путешествия по Волге Островский записывает разговор с ямщиком: «В Еммаусе нам заложили тройку прекрасных серых лошадей и сел ямщик, малый лет 25, красавец собой. Я ему заметил, что его, должно быть, девушки любят, он промолчал. Повез нас с такой быстротой, что дух захватывало. Отъехав верст 5, он остановился отпустить постромки правой пристяжной. Я курил сигару. «Дайте, барин, сигарочки». Гурий Николаевич предложил ему трубку. «Пожалуйте — вот кабы водочки стаканчик опохмелиться». Я ему налил из фляжки, он выпил и поблагодарил. «Я, барин, перед вами скрываться не хочу, я маленько... тово... прازیцкой. А вы, барин, давеча сразу угадали; это точно, меня девушки очень любят» (т. 13, с. 221).

В драме «Не так живи, как хочется» молодой купеческий сын Вася в ответ на вопрос Даши: «любят девушки?» — говорит: «Меня девушки очень любят».

Казалось бы, что перед нами еще один случай использования драматургом подслушанного в жизни и зафиксированного в дневнике выражения. Но все дело в том, что запись в дневнике сделана 4 мая 1856 года, а драма «Не так живи, как хочется» опубликована в сентябрьской книжке «Москвитянина» за 1855 год. На полях дневника, против слов ямщика «меня девушки очень любят» Островский отмечает: «Совершенно теми же словами, как Вася в драме «Не так живи, как хочется» (т. 13, с. 379)¹.

¹ Н. П. Кашин, опубликовавший и прокомментировавший дневник Островского, почему-то сопровождал это место следующим примечанием: «Островский ошибся: эти слова принадлежат не Васе, а Петру» (Островский А. Н. Дневники и письма. М.—Л., 1937, с. 206). Версия об «ошибке» Островского утвердилась в литературе о драматурге. Так, В. А. Филиппов в статье «Язык персонажей Островского» пишет по поводу той же записи в дневнике: «Как указал Н. П. Кашин, Островский ошибся: эти слова принадлежат не Васе, а Петру; но суть не в этом, а в том, что Островский верно почувствовал, как должен говорить Петр» (А. Н. Островский-драматург, с. 91). Н. П. Кашин и В. А. Филиппов не обратили внимания на утверждение Островского, что ямщик изъяснялся «совершенно теми же словами», что и герой его драмы. Между тем Петр произносит в пьесе слова

Драматург, следовательно, не подслушал реплику Васи в жизни. Он ее угадал. И сама жизнь подтвердила догадку: с подлинным верно.

Но даже в тех случаях, когда драматург «цитировал» подслушанное им в жизни выражение, он использовал его творчески, а не копировал механически. В новом контексте даже буквально повторенное выражение приобретало иной, новый смысл.

Это можно проследить хотя бы на приведенном уже примере с выражением «малодушеством занимается». В первом случае, вложив это выражение в уста Бородкина, драматург совершенно лишает эту фразу укоризненно-осуждающей интонации, с которой, надо думать, банщик Иван Миронович отозвался о проделке Кости Мальцева. Бородкин с возмущением опровергает слух, пущенный пеким недоброжелателем, что он якобы «занимается этим малодушеством», то есть пьет. Далее. В устах клубного буфетчика Гаврилы «малодушество» Вожеватова, заключающееся в том, что он «богатый, а разговорчив», звучит эпически, не как осуждение, а как спокойное объяснение этого феноменального явления: «еще мало себя понимает». И, наконец, в устах лавочника Шилохвостова выражение «малодушество», соотнесенное с кокетливым поведением молодой девицы, имеет совсем иной смысл.

Совершенно по-новому, разумеется, прозвучала в устах Паратова фраза, услышанная, как мы знаем, когда-то драматургом в Торжке от винного пристава Развадовского: «человек с большими усами и малыми способностями». Если мелкий, провинциальный чинovníк этой «уничижительной» фразой пытался как-то замаскировать свое смущение при знакомстве с молодым, но уже прославленным московским литератором, то гордец Паратов этой же фразой как бы говорит Карандышеву: «Я настолько тебя презираю, мой милый, что могу себе позволить пошутить по собственному адресу; но берегись, если задумаешь задеть мое самолюбие». Этой фразой он как бы провоцирует жениха Ларисы на короткие отношения, которые вовсе не собирается с ним поддерживать. Он явно ищет повода для скандала.

отнюдь не «совершенно те же», а лишь отдаленно напоминающие выражение ямщика: «нас ли девушки не любят?» (действие 2, явление 6). Вася же действительно говорит теми же словами: «очень меня девушки любят» (действие 1, явление 8). Таким образом, ошибся не драматург — ошибку допустили исследователи его творчества.

Обратим также внимание на то, что Развадовский сопровождает свою фразу нейтральной формулой вежливости: «Честь имею представиться...» Паратов же избирает формулу по внешности более почтительную, а по существу издевательскую: «прошу любить и жаловать».

Так под пером драматурга творчески преобразуется даже буквально «процитированное» выражение.

Островский не выдумывал небывалые слова. Заслуга его в том, во-первых, что он давал права литературного гражданства многим словам и выражениям, бытовавшим до того лишь в просторечии; во-вторых, он придавал этим словам и выражениям смысл более точный, более определенный и вместе с тем более образно-обобщенный, чем тот, который они имели раньше, в общем разговорном словоупотреблении.

Интересно с этой точки зрения проследить историю слова «самодур».

Впервые это слово употреблено и истолковано в комедии «В чужом пиру похмелье» (1855). Губернская секретарша Аграфена Платоновна говорит о купце Тите Титыче Брускове, что он «дикий, властный человек, крутой седцем». Учитель Иван Ксенофонтыч не понимает свою собеседницу: «Что такое: крутой сердцем?» «Самодур», — лаконично отвечает Аграфена Платоновна. Но это слово ничего не говорит ученому мужу: «Самодур! Это черт знает что такое! Это слово не употребительное, я его не знаю. Это *lingua barbarica* — варварский язык». Тогда обиженная Аграфена Платоновна берет на себя роль лексикографа и раскрывает семантику слова «самодур»: «Уж и вы, Иван Ксенофонтыч, как погляжу я на вас, заучились до того, что русского языка не понимаете. Самодур — это называется, коли вот человек никого не слушает, ты ему хоть кол на голове теши, а он все свое. Топнет ногой, скажет: кто я? Тут уж все домашние ему в ноги должны, так и лежать, а то беда...»

Ивану Ксенофонтычу, человеку книжному, извинительно было не знать слово «самодур», ибо слово это, как было установлено, не встречалось до Островского в литературе¹. Это не помешало Добролюбову подчеркнуть, говоря о самодурах Островского, что «не он сочинил эти типы, так точно как не он выдумал и слово «самодур»².

¹ См.: Тютубалин Н. И. К истории слова «самодур». — «Учен. зап. Ленингр. ун-та». Вып. 25. Серия филологических наук. Л., 1955, с. 234—236.

² Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 6, с. 318.

Действительно, слово это, как зарегистрировано в академическом «Опыте областного великорусского словаря» (Спб., 1852) и в дополнении к этому словарю (Спб., 1858), бытовало в Пермской, Псковской и Тверской губерниях.

От кого мог Островский услышать это слово? Предположение, что он узнал об этом слове из словаря 1852 года, исключается, так как в этом словаре имеется ссылка только на бытование этого слова в Пермской губернии в значении «самовар»¹, не имеющем никакого отношения к тому смыслу, который вкладывает в него Аграфена Платоновна.

Н. Тотубалин выдвигает предположение, что слово это могло впервые встретиться нашему драматургу в письме Писемского, датированном 17 июня 1854 года. В этом письме Писемский писал драматургу по поводу упреков критики в том, что развязка комедии «Бедность не порок» основана на случайности: «Журнальные укоры в случайности развязки — вздор — в ней прекрасно выразился самодурный характер Торцова»².

Предположение это весьма правдоподобно, но совершенно не исключается, что Островский и раньше мог слышать это слово в тех местах, где оно употреблялось в живой разговорной речи. В Тверской губернии слово «самодур» употреблялось в значении «упрямец»; в этом же значении употреблялись и производные слова «самодурить» и «самодурствовать», «самодурство», «самодурливый»³.

Правда, путешествие по Тверской губернии Островский совершил уже после написания комедии «В чужом пиру похмелье», но он, как явствует из его дневника, бывал в Твери и раньше (27 апреля 1856 г. драматург записывает: «Вечером был у Ржевского, там возобновил знакомство с Уньковским, с которым познакомился в прошлый приезд в Тверь»; возможно, что он побывал в Твери проездом в Петербург в конце 1853 года, то есть до письма Писемского). Вполне вероятно, следовательно, что он не узнал о существовании слова «самодур» из письма друга-литератора, а услышал его в живом разговорном употреблении либо во время своего пребыва-

¹ Опыт областного великорусского словаря. Спб., 1852, с. 97.

² Незданные письма к А. Н. Островскому, с. 349.

³ Дополнение к «Опыту областного великорусского словаря». Спб., 1858, с. 235, 236.

ния в Твери, либо от кого-нибудь из знакомых провинциалов.

Как бы то ни было, важно, что именно Островский ввел слово «самодур» в литературу, расширив его смысл за пределы областного словоупотребления в значении «упрямец». Самодур, по Островскому, — это не просто упрямец, но и «дикий, властный человек», деспот, попирающий волю и человеческое достоинство окружающих: «Топнет ногой, скажет: кто я? Тут уж все домашние ему в ноги должны, так и лежать, а то беда». Слово «самодур» в расширенном значении, приданном ему драматургом, послужило, как известно, основой для предложенного Добролюбовым термина «самодурство», обозначавшего широкое общественное явление российского «темного царства» и прочно вошедшего затем в публицистический обиход.

«Никто не владеет так московским языком, как Островский: прочтите вслух любое место из его комедий (только не стихи, конечно), и вам покажется, будто это живая речь, записанная стенографом». Так писал о языке Островского известный в свое время литературный критик Ал. Иванов (А. И. Урусов)¹. Но в том-то и все дело, что речь персонажей Островского только покажется стенограммой бытовой разговорной речи. На самом же деле речь персонажей предстает перед нами в произведениях Островского творчески преображенной, художественно обработанной по законам искусства.

В своем месте мы подробно остановимся на приемах, пользуясь которыми драматург добивался полной иллюзии подлинности разговорной речи. А пока ограничимся тем, что решительно не согласимся с теми, кто сводил мастерство Островского в области языка к натуралистическому, дагерротипному правдоподобию.

Эта точка зрения, быть может, с наибольшей откровенностью была высказана в рецензии «Отечественных записок» на «Бедную невесту».

«Верность действительности, — писал рецензент, — может быть двойкая: творческая, состоящая в ярком воспроизведении отличительных, характеристических особенностей каждого лица, и дагерротипная, состоящая в тщательном и безразличном записывании всего, что видится и слышится. В первом случае представляются такие действия и слова лица, которых оно, быть может, никогда не

¹ Театральные заметки наблюдателя. — «Порядок», 1881, 22 января.

сделает и не произнесет, но в которых, как нельзя лучше, понимается его сущность; во втором случае представляются такие действия и слова, которые лицо не только делает и говорит, но и часто, обыкновенно говорит и делает... Язык, которым художник заставляет говорить действующие лица, отличается рельефностью: выражения их легко удерживаются в памяти и пускаются в оборот; язык действующих лиц в произведении дагерротипном есть плод прилежной наблюдательности и кропотливого записывания: выражения верны, но не многозначительны в том смысле, что они трудно и нерезко выказывают внутреннее значение говорящего: от них почти ничего не остается в памяти»¹.

С этим рассуждением можно было бы и не спорить, если бы рецензент «Отечественных записок» не утверждал при этом, что «талант г. Островского второго рода — дагерротипный, копирующий». Нет, язык действующих лиц Островского не есть всего лишь «плод прилежной наблюдательности и кропотливого записывания», нет, язык этот не «составлен из подслушанных слов и фраз». Язык, которым говорят персонажи Островского, как раз и отличается рельефностью: выражения их не только удерживаются в памяти, но и, как показала вековая проверка, действительно «пускаются в оборот». История рассудила Островского с критиками его языка.

«Каждый вновь появляющийся великий писатель, — по слову В. Г. Белинского, — открывает в своем родном языке новые средства для выражения новой сферы созерцания». Островский именно потому и сумел открыть (а не изобрести, не придумать) в своем родном языке новые образные средства, что они были необходимы ему для выражения новой сферы созерцания.

Островский запечатлел в своих пьесах язык современного ему русского общества не в статике, неподвижности, а в динамике, в движении, в непрерывном развитии. Драматург с исключительной наблюдательностью и предельной яркостью отразил объективные процессы, происходившие в живом разговорном русском языке в течение почти полувека, с 40-х по 80-е годы прошлого столетия.

¹ «Отеч. зап.», 1852, № 4.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

I

По справедливому замечанию академика В. В. Виноградова, «гоголевская характерология драматического языка побуждает к поискам новых приемов и принципов для воспроизведения национальных типов и становится объектом подражания и преодоления в творчестве... Островского»¹.

Любопытно сопоставить приведенные в начале книги реплики купца из «Пучины» Островского с репликами купца из «Театрального разъезда» Гоголя. Это сопоставление тем более интересно, что оба драматурга в данном случае взяли за изображение весьма схожих ситуаций. Если Гоголь назвал свой опус «Театральный разъезд после представления новой комедии», то начало «Пучины» можно было бы с полным правом озаглавить «Театральный разъезд после представления старой мелодрамы». И тут и там зрители, расходясь после спектакля, обмениваются мнениями. Оба драматурга ставили себе задачей не только выразить это мнение в живой и лаконичной форме, но и попутно охарактеризовать тех, кто эти мнения высказывает. С этой целью оба драматурга стремятся передать особенности социально-речевого стиля говорящего. Если же добавить к этому, что «Театральный разъезд» был написан Гоголем сразу же после премьеры «Ревизора», то есть в 1836 году, а в «Пучине», написанной Островским в 1865 году, оговаривается, что действие первой сцены происходит «около 30 лет назад», то окажется, что оба драматурга изображают совершенно одно и то же время; тем больше оснований для сопоставления.

Купец Островского произносит в «Пучине» кроме уже приведенных нами выше двух коротеньких реплик еще несколько фраз. Возражая своему собеседнику, утверждавшему, что все беды героя мелодрамы «от приятелей», он заявляет: «И все это вы пустяки говорите. Всякий сам себе виноват. Коли я добрый человек да имею свой разум, так что мне приятели? Все одно, что ничего. А коли я дурак либо мошенник, да ежели начал распутничать, так уж ничто делать, что на приятелей сворачивать». «Но однако ж...» — пытается вставить слово собеседник. Тот не

¹ Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1938, с. 328.

дает себя прервать: «Что «однако ж»? Стой твердо, потому один отвечать будешь! Ответчика за себя не поставишь. Как жил, что делал? Так и так, мол, приятели. А у тебя есть своя голова на плечах? Закон знаешь? Ну, и шабаш, и кончен разговор». «А другой человек увлекательный?» — не соглашается с ним жена. «Ну так что ж! Ну, туда ему и дорога! Не будь увлекательный». «Да ведь жалко», — не унимается жена. «Ничего не жалко. Знай край, да не падай! На то человеку разум дан».

«Проходят», — гласит ремарка. Больше мы этого купца не увидим и не услышим.

Купец Гоголя обрисован красками еще более лаконичными. Он огрызается на замечание офицера, пробирающегося через толпу с дамой под руку («Эй вы, бороды, что напираете? Разве не видишь — дама?»): «У самих, батюшка, дама». Далее мы слышим «голос купца»: «Опо вот извольте видеть. Оно здесь больше, так сказать, с маральной стороны. Конечно, бывают, так сказать, всякие-с. Да ведь и то извольте посудить, что и честный человек, случаем придется... А насчет маральности, так и за дворянами это водится».

Нетрудно заметить, что оба драматурга передают в приведенных репликах особенности лексики и синтаксиса купеческой речи. И купец Островского и купец Гоголя пользуются просторечными оборотами (у Островского: «коли», «сжели», «шабаш»; у Гоголя: «опо здесь больше...», «случаем придется»). Оба они не справляются со сложносочиненными, распространенными предложениями. Оба они, пытаясь пользоваться литературной лексикой, искажают общепринятые формы (у Островского «увлекательный» используется в значении «увлекающийся»; у Гоголя «маральность», ведущая свое происхождение, надо думать, от «моральности», используется в значении чего-то «марающего»).

Однако более пристальное сопоставление приведенных реплик позволит установить не только безусловное сходство, но и известное различие в принципах речевой характеристики персонажей у двух драматургов.

У Гоголя элементы характерности как бы привнесены извне, как бы специально приданы персонажу для того, чтобы засвидетельствовать его принадлежность к купеческому сословию. Характерность достигается здесь главным образом нагнетанием паразитических вводных словосочетаний — «извольте видеть», «извольте посудить», «так сказать» (дважды) и некоторой косноязычностью говоря-

щего, явно непривычного к формулированию отвлеченных понятий. У Островского же характерность как бы проникает в самую суть произносимого и вместе с тем выражает самую суть характера персонажа.

Вы видите перед собой человека, не привыкшего к возражениям («И все это вы пустяки говорите», — безапелляционно заявляет он. Он не желает вслушиваться в доводы других: «Что «однако ж»? — раздраженно перебивает он оппонента. «Ничего не жалко», — с плеча рубит он). Его речь эмоционально насыщена и предельно экспрессивна. Отвлеченные этические понятия он как бы примеривает то к себе («Если я добрый человек да имею свой разум...»), то к другим («А у тебя есть своя голова на плечах?»). Недаром его реплики испещрены восклицательными и вопросительными знаками.

Читая Гоголя, мы готовы поверить, что слышим действительно «голос купца». Читая Островского, мы видим, что за купец перед нами.

Конечно, выводы, к которым позволило прийти это сопоставление, не носят абсолютного характера. Мы хотели лишь подчеркнуть, что в сходных обстоятельствах Островский прибегает к более интенсивным, чем Гоголь, средствам «характерологии драматического языка».

2

В пьесах Островского иногда можно встретить почти буквальные «переводы» с одного социально-речевого стиля на другой. Один пример.

Негина отчитывает Дулебова, рискнувшего сделать молодой актрисе двусмысленное предложение («Таланты и поклонники»). «Да с чего вы вздумали? — возмущается она. — Я вам никакого повода не подавала... Как вы осмелились выговорить?»

Домна Пантелевна недовольна, что дочь перед бенефисом побранилась с влиятельным лицом. Она поучает Александру Николаевну, как та должна была, по ее мнению, отвечать князю: «Ты бы, как можно, старалась учтивее. «Мол, ваше сиятельство, мы завсегда вами очень довольны и завсегда вами благодарны; только подлостей таких мы слушать не желаем. Мы, мол, совсем напротив того, как вы об нас понимаете». Вот как надо сказать! Потому честно, благородно и учтиво».

Разумеется, Домне Пантелевне только кажется, что предложенная ею редакция более учтивая. По существу же

она говорит примерно то же самое, что и дочь, только переводит литературную речь молодой актрисы в мещанский просторечный стиль.

В самом деле, фраза «только подлостей таких мы слушать не желаем» в точности соответствует по смыслу фразе Негиной: «Как вы осмелились выговорить?» «Мы, мол, совсем напротив того, как вы об нас понимаете» — это примерно то же самое, что «Я вам никакого повода не подавала...»

Любопытно, что эти две редакции отказа Негиной не являются, как показывает драматург, единственно возможными. Сам Дулебов предлагает третью редакцию, причем в двух вариантах: «На все есть приличная форма, сударыня! В вас совсем нет благовоспитанности; не правится вам мое предложение, вы должны были все-таки поблагодарить меня и высказать ваше нежелание учтиво или как-нибудь на шутку свести». И хотя князь не уточняет, что именно должна была сказать Негина, чтобы ее отказ прозвучал учтиво, и не говорит, как именно она должна была «на шутку свести», нам нетрудно, зная речевую манеру самого Дулебова, постаревшего провинциального льва, претендующего на светскость, представить себе, какова «приличная форма» отказа. Заметим, кстати, что фраза Домны Пантелевны «Мы завсегда вами благодарны» звучит как перевод «с княжеского на мещанский» фразы Дулебова: «Вы должны все-таки поблагодарить меня».

Такие «переводы» позволяли Островскому с предельной наглядностью и убедительностью не только сопоставлять, но и сталкивать между собой различные социально-речевые стили.

Если параллельные стилистические ряды, встречающиеся в пьесах Островского, можно лишь условно именовать «переводами», то в ряде случаев сами персонажи требуют перевода (уже без кавычек) с одного социально-речевого стиля на другой.

Мы уже видели, как в комедии «В чужом пиру похмелье» учитель Иванов требовал от своей квартирной хозяйки перевода непонятных ему просторечных выражений «крутой сердцем» и «самодур». В этой же пьесе дочь учителя Лизавета Ивановна возмущается непонятным ей словом «стриюцкие», которое употребил купеческий сын Андрей Титыч Брусков: «Что это у вас за слова такие! Какие-то стриюцкие!» И Андрей Титыч в меру своих лингвистических способностей пытается истолковать это сло-

во: «Уж это слово им недаром дано-с. Другой весь-то грош стоит, а такого из себя барина доказывает¹, и не подступайся — засудит; а дал ему целковый или там больше, глядя по делу, да подпоил, так он хоть спирю плясать пойдет»².

«Эх, голубчик, уходил ты ее», — говорит Глафира Фирсовна Дульчину в последнем действии «Последней жертвы». Дульчин не понимает — или делает вид, что не понимает — этого слова: «Что такое? Что вы говорите? «Уходил»! Что значит «уходил»? Я вас не понимаю». Глафира Фирсовна могла бы отослать Вадима Григорьевича к словарю Даля, где сказано: «Уходить что, кого, погубить, извести, испортить, промотать, беспутно прогулять». Но ей нет в этом нужды, она дает свой собственный краткий и точный перевод этого слова: «Померла, брат».

В «Бешеных деньгах» Васильков предлагает своей жене: «Подите ко мне в экономки, я вам дам тысячу рублей в год». Лидия сперва возмущается этим предложением, а затем просит перевести ей слово «экономка»: «Вы меня извините, я не поняла вас. Объясните мне, что значит слово «экономка» и какие ее обязанности?» — «Извольте, объясню... — отвечает Васильков. — Экономка — значит женщина, которая занимается хозяйством».

В «Талантах и поклонниках» Дулебов говорит Домне Пантелевне о том, что актрисе Негиной неприлично-де жить в такой убогой квартире. «Какие же достатки?» — оправдывается Домна Пантелевна. Дулебов же не понимает — или не желает понимать — это мещанское выражение: «Что такое за слово: «достатки»?» Домна Пантелевна переводит: «Из каких доходов, ваше сиятельство?»

Из всех четырех примеров, названных выше, только в первом случае, пожалуй, Лизавета Ивановна и впрямь не

¹ С. В. Максимов относит выражение «доказывает» к числу художественных находок драматурга и так истолковывает это слово: «Доказывает — ломается надменный человек, не желающий слушать чужих мнений и не умеющий отвечать по неразвитости; мысли в разброде и голова занята лишь самим собой; гордо глядит, односложными словами отвечает, покручивая усы и даже мимоходом поглядывая в зеркало и т. п.» (Драматические сочинения А. Н. Островского, Н. Я. Соловьева и П. М. Невежина, с. 144).

² Отметим попутно, что Ф. М. Достоевскому слово «стриюцкие» представлялось очень выразительным и вполне уместным для обозначения «вздорных, пустоголовых, кричащих, неосновательных, рисующихся в дрянном гневе своем дрянных людишек» (Полн. собр. худож. произв. в 13-ти т., т. 12, с. 297).

знает слова «стриюцкие». Что же касается слов «уходил», «экономка», «достатки», то Дульчин, Лидия и Дулебов, скорее всего, слышали их и раньше и, несомненно, представляют себе (с большей или меньшей точностью), что эти слова означают. Но у них есть причины — у каждого своя, — чтобы прикинуться непонимающими.

Какие же это причины?

Дульчин, тертый калач, вращавшийся в самых различных слоях общества, знает — или догадывается, — что может значить глагол «уходил». Но ему надо вызнать у Глафиры Фирсовны поточнее, что же именно случилось с Юлией Павловной Тугиной. Можно даже предположить, что Дульчину знакомы различные смысловые оттенки этого слова (см. приведенное выше толкование Даля) и он хочет знать, какой именно из этих оттенков имеет в виду Глафира Фирсовна — то ли, что он «погубил, извел» Тугину, то ли, что «промотал, беспутно прогулял» ее состояние. Следует учесть и психологическое состояние Дульчина в этот момент: ему становится страшно при одной мысли, что он повинен в смерти Юлии Павловны, он гонит от себя эту мысль и не решается спросить об этом прямо; ему нестерпимо самому себе признаться в том, что может значить в прямом и жестоком смысле это самое «уходил». Он в смятении — и это смятение выдается его многословием: «Что такое? Что вы говорите? «Уходил!» Что значит «уходил»? Я вас не понимаю».

Трудно предположить, далее, что Лидия Чебоксарова действительно не знает значения слова «экономка». Ведь воскликнула же она сразу, как только Васильков предложил ей стать у него экономкой: «Ступайте вон!» Но тут же, поняв безвыходность своего положения, она жалеет о своей резкости, возвращает мужа и делает вид, что просто не поняла его: «Вы меня извините, я не поняла вас». К тому же, прося объяснить ей, что значит слово «экономка», она хочет тем самым подчеркнуть, как далека она, светская красавица, от низменной, практической сферы жизни и как жестоко с его стороны вовлекать ее в эту сферу. Кроме того, она в самом деле хочет узнать, каковы, по представлению Василькова, обязанности экономки при собственном муже.

И, наконец, князь Дулебов просто шокирован тем, что в разговоре с ним смеют употреблять такие мещанские выражения, как «достатки». Он никому не позволит даже предполагать, что ему могут быть знакомы такие низменные словечки. Пусть Домна Пантелевна не забывается и

помнит, что она не с ровней разговаривает, пусть она выбирает выражения. Но дело не только в этом. Дело еще и в том, что князь побаивается, как бы матушка актрисы Негинной, пока он еще не сговорился с самой Александрой Николаевной, не поспешила ввести его в расходы; он и прикидывается не понимающим, о чем идет речь. Когда же Домна Пантелевна объясняет, что «достатки» означают «доходы», он продолжает ту же линию поведения, уклоняясь от преждевременных обязательств: «Какое же нам дело до ваших доходов?»

Если же отвлечься от конкретных мотивов, которыми в каждом данном случае руководствуются Лизавета Ивановна или Дульчин, Лидия или Дулебов, не принимая го или иное слово, то нетрудно проследить общую тенденцию: отвержение слов и выражений чужого социально-речевого стиля. («Что это у вас за слова такие!..», «Я вас не понимаю...», «Я не поняла вас...», «Что такое за слово...»)

Это отвержение — сознательное или бессознательное, искреннее или фальшивое — помогает драматургу характеризовать одновременно и тех, кто отвергает слова, и тех, кто их употребляет. Сталкиваясь таким образом между собой различные социально-речевые стили, Островский выявляет реальные общественные противоречия, которые кроются за предпочтением или неприятием той или иной лексики.

Иногда персонаж даже не отвергает чужую ему лексику или фразеологию, а просто ее не понимает. Так, например, Жорж в комедии «Красавец-мужчина» не знает весьма распространенных просторечных идиом русского языка. Расспросив буфетчика Василия о приезде барине Лотохине, он так передает этот разговор своему приятелю Пьеру: «Говорит, что Лотохин, его барин, богатый человек, старого веку, нынешним не чета. Какого-то «старого веку», какая-то «не чета». Ничего этого я не понимаю». И именно потому, что Жорж «ничего этого» не понимает, мы начинаем лучше понимать, что представляет собой этот молодой человек «без определенных занятий», как сказано о нем в перечне действующих лиц.

Иногда же, напротив, слово бывает вполне понятно, но неприемлемо. В «Бешеных деньгах» Васильков называет мать своей жены «маменькой»: «Одно другому не мешает, маменька!» Надежда Антоновна шокирована: «Что за маменька». Васильков настаивает на этом слове: «Слово хорошее, ласкательное и верно выражает предмет». «Ну хорошо, хорошо», — уступает Чебоксарова. Но когда через

несколько слов Васильков снова называет ее «маменькой» («Ах, маменька...»). она вновь делает ему замечание: «Опять маменька!» И на этот раз Васильков больше не настаивает. «Извините», — говорит он.

Надежде Антоповне, однако, вскоре приходится столкнуться с еще более вульгарным выражением, причем она слышит его не от мужлана Василькова, а из уст родной дочери. Лидия рассказывает ей о своей договоренности с Кучумовым: «Наша жизнь будет вполне обеспечена, папашка мне обещал». Надежда Антоповна возмущена: «Папашка! Где ты научилась? Ах, Лидия, как ты говоришь! Невозможно, невыносимо слушать матери». Лидия не желает считаться с правоучениями матери. Она полагает, что выражение «папашка» вполне соответствует тому двусмысленному положению, в которое она попала, согласившись стать содержанкой Кучумова. «Матап, — продолжает она, — папашка обещает нам на новоселье сорок тысяч». Тут уж Надежда Антоповна пропускает мимо ушей так покоробившее ее слово и «с радостью» восклицает: «Неужели?»

Обратим внимание на то, что в последней реплике Лидии вульгарное «папашка» стоит рядом с изысканным французским «матап»; драматург подчеркивает, сталкивая эти два слова, чужеродность вульгарного выражения в словаре светски воспитанной молодой женщины.

Генерал Гневышев не принимает слово «дикий» в том значении, в котором употребляет его чиновник Пирамидалов («Богатые невесты»). «Он человек дикий», — говорит Пирамидалов о Цыплунове. «Как дикий? — недоумевает Гневышев. — Обдумывайте выражения! Вы всегда прежде подумайте, а потом и говорите. Почему он дикий?» Пирамидалов объясняет, что Цыплунов «не бывает нигде в обществе», «бегает от женщин». «А если женщина с ним заговорит, он краснеет и конфузится. Он все молчит-с». «Так это скромный, а не дикий, — строго замечает Гневышев. — Вы не знаете названия вещей. Я вам говорю, дикий — это... это sauvage... — это разрисованный, tatoué... это совсем другое». Генерал не знает и не желает знать переносного смысла слова «дикий». Он признает лишь буквальный смысл.

Нередко то или иное характерное выражение сопровождается в пьесах Островского своеобразной «стилистической пометой». Иначе говоря, сами персонажи квалифицируют принадлежность слова к тому или иному социально-речевому стилю.

«Я поджидая, когда сам выдет», — говорит Вера Филипповна в комедии «Сердце не камень». Аполлинария Панфиловна делает ей замечание: «Что это вы, Вера Филипповна, точно русачка с Тележной улицы, мужа-то «сам» называете!» — «Мы с Потап Потапычем, — оправдывается героиня комедии, — люди не модные, немножко старинки придерживаемся. Да не все ли равно? Как его ни называй: муж, хозяин, сам, — все он большой в доме». Но Аполлинария Панфиловна не соглашается с ней и еще более уточняет сферу распространения местоимения «сам» в значении «главы дома»: «Ну, нет, разпица. «Хозяин» — уж это совсем низко; у нас кучерова жена своего мужа хозяином зовет; а и «сам» — тоже разве уж которые еще в платочках ходят».

В драме «Грех да беда на кого не живет» Жмигулина характеризует выражения, относящиеся к ведению домашнего хозяйства, как «слова низкие и даже довольно грязные, которых при людях воспитанных никогда не говорят». Бабаев все же просит ее назвать эти слова: «Ну, предположите, что я человек невоспитанный. Какие же слова, скажите!» «Вы просто нас с Таней конфузите. Вам интересно слышать эти слова, так извольте! — уступает Жмигулина. — К хозяйству относятся кухня и всякие простонародные вещи: сковорода, сковородник, ухват. Разве это не низко?»

А вот барин Телятев в «Бешеных деньгах», услышав от камердинера Василия «сродственник», не говорит ему, что слово это «низкое» или «простонародное»; он не делает вид, что впервые слышит это слово или что это слово его шокирует. Он просто повторяет это слово вслед за камердинером: «Такой же сродственник, как и вы, Василий Иванович». И потом, уже оставшись один, вновь повторяет: «Он сродственник, а меня и принимать не приказано». В устах московского барина простонародная форма «сродственник», да еще рядом с лакейским «принимать не приказано» явно звучит как слово из чужого словаря, как цитата из просторечия. Драматург, правда, не ставит здесь слово «сродственник» в кавычки (как ставил в кавычки слова «уходил», «достатки», «старого веку», «не чета», «сам»), но ироническая интонация безусловно подразумевается.

Все эти многообразные приемы помогают драматургу привлечь внимание зрителей к характерному выражению и обозначить таким способом принадлежность говорящего к той или иной социальной среде.

Различные социально-речевые стили как разновидности общенародного разговорного языка широко представлены в пьесах Островского. Что же касается собственно социальных жаргонов, то драматург обращался к ним реже и пользовался ими весьма осмотрительно.

Объяснение этому следует, очевидно, искать в том, что «жаргоны существенно отличаются от социально-речевых стилей, являющихся достоянием преимущественно разговорно-бытовой речи всего народа... В отличие от жаргонов, располагающих специфическими и — главное — неизвестными и часто непопулярными для народа словами и выражениями, социально-речевые стили разговорно-бытовой речи по составу и характеру привлекаемого словарного и грамматического материала понятны и доступны всем»¹.

По мере того как возрастает мастерство и опыт драматурга, элементы жаргонного словоупотребления встречаются в его произведениях все реже и реже. В ранних же своих пьесах, стремясь как можно ярче и колоритнее передать своеобразие языка обитателей открытого им Замоскворечья, Островский отдает некоторую дань увлечению специфическим купеческим жаргоном.

В первой своей законченной пьесе, в одноактной «Семейной картине», Островский щедро расцвечивает язык специфическими жаргонными выражениями. Так, например, в словаре купца Пузатова мы встретим по крайней мере шесть жаргонных синонимических замен к глаголу «обмануть»: оплести («А я пынче, матушка, Брюхова то рублей на тысячу оплел»), надуть («Отчего не надуть приятеля, коли рука подойдет»), подвести мину («Я и сам, коли где трафится, так не хуже его мину то подведу»), помазать («Вот, мол, и тебя так и так, помазал маленько»), поддеть («Вот в прошлом году Савву Саввича при расчете рубликов на пятьсот поддел»), погреть («Да недавно немца Карла Ивановича рубликов на триста погрел») ².

Купеческий жаргон широко представлен и в следующей пьесе Островского — в комедии «Свой люди — сочтемся!».

¹ Ефимов А. И. О языке художественных произведений. М., 1954, с. 31.

² См.: Гарибян Д. О специфических словах и выражениях купеческой речи в драматургии Островского. — «Студенческие научные труды Ереванского гос. ун-та», № 6. Ереван, 1952.

Думается, что не только нынешнему читателю, но и современнику драматурга (если он не принадлежал сам к купеческому сословию) не просто было расшифровать такую, например, реплику Большова («Свои люди — сочтемся!»), предельно насыщенную выражениями торгашеского жаргона:

«Большов. Все вексель да вексель! А что такое это вексель? Так, с позволения сказать, бумага, да и все тут. И на дисконту отдашь, так проценты слупят, что в животе забурчит, да еще после своим добром отвечай. (Помолчав.) С городовыми лучше не связывайся: все в долг да в долг; а привезет ли, нет ли, так слепой мелочью да арабчиками, поглядишь — ни ног, ни головы, а на мелочи никакого звания давно уж нет. А вот ты тут, как хошь! Здешним торговцам лучше не показывай: в любой амбар взойдет, только и дела, что нюхает, нюхает, поковыряет, поковыряет, да и прочь пойдет. Уж диви бы товару не было, — каким еще рожном торговать. Одна лавка москательная, другая красная, третья с бакалеей; так нет, ничто не везет. На торги хошь не являйся: сбивают цены пуще черт знает чего; а наденешь хомут, да еще и вязку подай, да могоарычи, да угощения, да разные там недочеты с провесами. Вон оно что! Чувствуешь ли ты это?»

«Кажется, должен чувствовать-с», — отвечает Подхалюзин. Может быть, он и не «чувствует» (то есть не сочувствует Большову), но уж, во всяком случае, досконально понимает, о чем идет речь. Двадцать лет прослужив в приказчиках, он, разумеется, не только прекрасно разбирается в таких специальных торговых терминах, как «вексель», «дисконт», «проценты». У него общий язык с хозяином. Он знает, что «городовыми» зовутся приезжие купцы¹; что «арабчик» — это червонец; что «слепая мелочь» — это мелкая монета, стершаяся от обращения до того, что на ней «никакого звания давно уж нет»; что в «красной» лавке торгуют красным товаром, иначе именуемым панским или аршинным (то есть текстильным); что «вязка» означает отступные, которые приходится платить на торгах, чтобы не сбили цену², и т. д.

¹ Слово «городовой» мы найдем в словарных заготовках Островского со следующим объяснением: «Так называются в Москве иногородные купцы, приезжающие за товаром. Слово старое, в прежнее время так называли вообще приезжих из других городов» (т. 13, с. 311).

² Слово «вязка» также зафиксировано Островским в его материалах для словаря русского народного языка, но явно в другом

Не исключается, что в этом случае драматург если не сознательно, то инстинктивно шел на то, что зритель, возможно, не все поймет в разговоре Большова с Подхалюзинным. Ведь хозяин и его приказчик выступают в этой сцене как заговорщики, замыслившие весьма неблагоприятную махинацию. Жаргон здесь вполне уместен, как было бы уместно, скажем, воровское аргю в сцене подготовки к ограблению (сравнение тем более напрашивающееся, что Большов с Подхалюзинным, по существу, как раз и замыслиают ограбление своих кредиторов).

Как бы то ни было, в последующих своих пьесах, относящихся к поре художественной зрелости, Островский куда более сдержан в использовании собственно жаргонных слов и оборотов. В этом легко убедиться, если сравнить со «Своими людьми...» более поздние пьесы из купеческого быта (например, «Не все коту масленица» или «Правда — хорошо, а счастье лучше»). Столь же скуп драматург и в использовании жаргонов иных социальных групп.

Так, например, в крайне характерной и даже несколько эксцентричной речи приказного Неглигентова («Воспитанница») мы встретим всего два собственно жаргонных выражения, причем одно характеризует его семинаристское прошлое, а другое — его чиновничье будущее.

«Верберов по пятьдесят и по сто получал ежедневно», — повествует он о годах своего учения. «Верберы» — на бурсацко-семинаристском жаргоне — «розги». Второе жаргонное словечко мы слышим не от самого Неглигентова, а в передаче Леопида: «Он теперь уже заранее рассчитывает, сколько доходов будет получать в суде, или халтуры, как он говорит». Примечательно, что жаргонное слово «халтура» приводится параллельно с общеупотребительным словом «доходы», чтобы зрители знали, о чем идет речь.

Весьма скупо представлен чиновничий жаргон в «Доходном месте». Прежде всего к числу жаргонных следует, очевидно, отнести чиновничье выражение, давшее название комедии: «доходное место». Такие словечки чи-

значении, хотя также в связи с торгами: «Соединение, союз покупателей вместе (в одну вязку), так что все товарищи представляют как бы одно лицо» (т. 13, с. 309). Очевидно, Большов говорит, «вязку подай» в том значении, которое зарегистрировано в Словаре Даля как московское выражение: «отсталое, уплачиваемое в каком-либо кругу, чтобы товарищи не портили цены» (т. 1, с. 337).

повничьего жаргона, как «содержание», «присутствие», «столоначальник», были достаточно хорошо известны и за пределами чиновничьей среды. Смысл выражений Юсова «ловко хватил» и «заценил, должно быть» ясен из контекста даже тем, кто впервые их слышит, — речь идет о взятке, полученной Белогубовым от просителя. Драматург, как видим, отбирает такие жаргонные выражения, которые не повергали бы зрителей в недоумение относительно их смысла.

Среди словарных заготовок мы найдем немало слов воровского жаргона («марушка», «затирщики», «двигатели» и пр.), но в пьесах его эта «блатная музыка» не звучит. Единственное, если не ошибаемся, выражение блатного жаргона, встречающееся у нашего драматурга, — «фомка» (короткий лом, которым грабители пользуются для взломов). «Стало быть, фомка - то бывал в руках?» — спрашивает Константин у Иннокентия в комедии «Сердце не камень».

Из сказанного можно сделать вывод, что Островский в зрелых своих произведениях не злоупотребляет жаргонными словами и выражениями, предпочитая иные способы для передачи социальной характерности речи своих персонажей. В тех же случаях, когда драматург пользуется все же жаргонной краской, он обычно заботится о том, чтобы зрителям был ясен смысл встретившегося жаргонного выражения.

4

Сущность пестрого и противоречивого процесса взаимного отталкивания и взаимного притяжения различных социально-речевых стилей с особой очевидностью обнаруживается в тех случаях, когда процесс этот протекает в форме борьбы и взаимовлияния разговорного просторечия, с одной стороны, и литературной формы — с другой.

Хотя противоречие и не считается с литературной нормой, а литературный язык не признает права гражданства за просторечием, неизбежно происходит сближение этих двух стилей. Просторечие становится базой расширения литературного языка, черпающего в нем новые средства выразительности. Литературный язык в свою очередь оказывает мощное влияние на разговорную речь, совершенствуя ее как орудие общения между людьми и постепенно вытесняя из нее все, что мешает наилучшему осуществлению этой главной социальной функции языка.

Если XVIII век в русской литературе в целом (за немногими исключениями) характерен зияющим разрывом между литературным языком и живой разговорной речью, то век XIX, начиная с Карамзина, постепенно, но неуклонно сближает эти две стихии. К тому времени, когда Островский вступает на литературное поприще, процесс взаимовлияния этих стихий становится особенно интенсивным. В. В. Виноградов в числе общих тенденций формировавшихся в 30—40-х годах стилей литературного языка отмечает «стилистический упор на живую речь, на народные говоры, на письменно-бытовые и разговорные диалекты, жаргоны и стили города», а также на «более тесное взаимодействие между литературным языком и профессиональными диалектами городской речи»¹.

Для того чтобы установить, какую роль играет просторечная лексика и фразеология в драматургии Островского, не следует упускать из виду следующие обстоятельства.

Первое: просторечие представляет собой понятие исторически относительное; многие слова и выражения, считавшиеся просторечными, со временем завоевывают права литературного гражданства и перестают восприниматься как стилистически сниженные, просторечные.

Второе: просторечие не представляет собой некоего единого стилистического пласта; по меткому выражению В. В. Виноградова, просторечие — это собирательное имя для обозначения различных фамильярных стилей национально-бытовой речи.

Если сопоставить «Словарь Академии Российской», изданный в конце XVIII века, со словарем Академии наук 1847 года, то окажется, что многие слова, сопровождавшиеся в старом словаре «стилистической пометой», характеризующей их как просторечные или простонародные, в новом словаре уже не имеют таких помет. Это относится, в частности, к таким словам, как «вздор», «вышколить», «коверкать», «ковылять», «остолбенеть», «тупица» и т. д.

Известно, что Пушкину пришлось отстаивать от пуристской критики свое право употреблять в «Полтаве» слова «усы», «визжать», «вставай», «пора», признанные низкими, бурсацкими выражениями.

И. Дмитриев в своих мемуарах решительно выступал против нововведенных слов «простонародного», или «хвастского», языка. К таким словам он относит «нисколько»,

¹ Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв., с. 306.

«суметь», «покаместа», «словно», противопоставляя им слова «нимало», «уметь», «доколе», «подобно»¹.

Любопытно отметить, что в очерке Некрасова «Петербургские углы» к слову «ерунда», употребленному дворовым человеком, дается специальное авторское примечание: «Лакейское слово, равнозначительное слову дрянь».

Таким образом многие (но не все) просторечные слова и выражения, преодолевая сопротивление пуристов, постепенно приживаются в литературном языке.

В том, что просторечие не представляет однородного стилистического пласта, легко убедиться на анализе просторечных слов и выражений, встречающихся в любой пьесе Островского.

Обратимся для примера к комедии «Свои люди — сочтемся!», пьесе, наиболее насыщенной просторечиями. Остановим свое внимание хотя бы на следующих просторечных словах: «потрафить», «надевши», «мымра», «поверситет», «хабальный». Все эти слова стоят за пределами литературной нормы. Но каждое из них по-разному соотносится с литературным словоупотреблением.

«Потрафить» — просторечный синоним к слову «угодить», возникший самостоятельно и не находящийся с этим словом ни в каком морфологическом родстве. К таким же просторечным синонимическим заменам относятся встречающиеся в «Своих людях...» просторечия: «честить» — ругать, «обожатель» — возлюбленный, «прытче» — бойчей, «трепать» — болтать, «варганить» — делать, «тумак» — простофиля, «не плошай» — не зевай, «обвертеть» — обвенчать.

«Надевши» — просторечная форма деепричастия «надев»; это слово существует рядом с общепринятой литературной формой как его морфологический вариант. В «Своих людях...» можно встретить и другие деепричастия на «ши» — «знавши», «таскавши», а также различные просторечные морфологические варианты: «али», «ихний», «беспрременно», «ужо», «ужотко», «хошь», «оттедова», «окромья», «жнсть», «теперича», «нешто», «оченно».

¹ Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. М., 1886, с. 98—99. Напомним попутно, что Иртеньев в «Юности» Л. Н. Толстого, характеризуя своих новых товарищей-разночинцев и перечисляя слова, которые они употребляли и которые казались ему «отвратительно непорядочными», в числе прочих примеров приводит «словно» вместо «точно».

«Мымра» — ругательное, вульгарное выражение, именно в силу вульгарности своей остающееся за пределами литературного употребления. К числу таких вульгаризмов, встречающихся в комедии, можно отнести «мухортик», «таранта», «шваль», «рыло», «корга», «облаять», «вытрепка», «не финти», «хапанцы» и т. п.

«Новерситет» — искаженное произношение иностранного по происхождению слова «университет», прочно вошедшего в литературный обиход. В «Своих людях...» встречается немало таких искажений: «апекит» вместо аппетита, «бальзан» вместо бальзам, «брюле» вместо брюнет, «орген» вместо орден, «лесоры» вместо рессоры, «баланц» вместо баланс, «эрестрик» вместо реестрик, «отлепартую» вместо отапортую и т. д. и т. п.

И, наконец, «хабальный» — диалектизм, областное слово, употреблявшееся, по свидетельству Даля, в Вологодской и Симбирской губерниях и означающее «наглый, ругательный, похабный». Это, добавим, далеко не единственный провинциализм, употребляемый действующими лицами «Своих людей...».

Эта примерная классификация просторечий, не претендуя на научную полноту и обязательность, позволяет все же дифференцированно поставить вопрос о «продуктивности» (в смысле перспектив обогащения литературного языка) каждой из названных групп просторечной лексики.

Совершенно ясно, что просторечные морфологические вариации типа «надемши», «оттедова», «теперича» в этом смысле совершенно непродуктивны: они не имеют никаких шансов не только вытеснить узаконенные грамматической морфологические формы («надев», «оттуда», «теперь»), но хотя бы даже занять место рядом с ними: они призваны лишь охарактеризовать разрыв между речью персонажей, их произносящих, и литературной нормой.

Еще меньше шансов на приобретение прав литературного гражданства у переименованных на просторечный лад слов иностранного происхождения типа «новерситет», «лесоры», «отлепартую»; правда, в истории русского языка известны случаи, когда иностранные слова приживаются как раз в переименованном на просторечный лад виде (например, «шаромыжник» от французского *cher ami* — «милый друг»¹); но в данном случае речь идет о словах, уже

¹ См.: Толковый словарь живого великорусского языка под ред.

акклиматизировавшихся в русском языке в определенных, закреплённых литературной нормой формах; переименование этих слов характеризует лишь необразованность, иногда в сочетании с комической претензией казаться образованным¹.

Иначе обстоит дело с просторечными синонимическими заменами типа «потрафить», «честить», «не плошай». Обладая в ряде случаев большей экспрессивностью и более яркой эмоциональной окраской, чем уже узаконенные в литературе соответствующие им синонимы, они могут иногда сосуществовать с этими синонимами в качестве сниженных стилистических вариаций. В известной мере это относится и к некоторым вульгаризмам; известно, во всяком случае, что круг допущенных к литературному употреблению «сильных выражений» имеет тенденцию к расширению за счёт наиболее выразительных вульгаризмов (кстати, слово «ерунда», охарактеризованное Некрасовым как «лакейское», теперь вовсе не кажется нам более вульгарным, чем слово «дрянь», уже в то время узаконенное в литературе).

5

Особо стоит вопрос о диалектизмах. Строго говоря, местные речения можно лишь весьма условно отнести к просторечиям: согласно принятой в лингвистической науке терминологии, просторечие как раз и отличается от провинциализмов повсеместностью употребления. Однако мы вправе рассматривать провинциализм как потенциальное просторечие, а местные речения в целом — как резерв общеупотребительной просторечной лексики. Известно также, что путь того или иного местного речения к литературному признанию непременно лежит через просторечие. Так, например, диалектное слово «уйма» становится спер-

В. И. Даля в 4-х т., т. 4. М., 1861—1868, с. 629. В Толковом словаре русского языка под ред. Д. Н. Ушакова (в 4-х т. М.—Л., 1935—1940) выдвигается (т. 4, с. 1321), правда, другая этимологическая гипотеза, и слово это производится от арголистского выражения «шаром-даром». Нам представляется более убедительной версия В. И. Даля.

¹ В. И. Даль протестовал против «речений умничаньем искаженных и столь удачно прозванных «галантерейными», против «выражений полукупчиков, сидельцев, разночинцев и лакеев, как, например, патрет, киятер, полухмактер и пр.» (см.: Толковый словарь живого великорусского языка, т. 1, с. XVI).

ва общеупотребительным просторечием и лишь затем приобретает права литературного гражданства¹.

Какую же роль играют диалектизмы в пьесах Островского?

Весьма незначительную.

Обычно, когда речь заходит об использовании нашим драматургом провинциализмов, исследователи приводят в пример речь Василькова, о котором в перечне действующих лиц «Бешеных денег» сказано: «провинциал, лет 35. Говорит слегка на «о», употребляет поговорки, принадлежащие жителям городов среднего течения Волги: *когда же нет* — вместо *да*; *ни боже мой!* — вместо отрицания; *шабёр* — вместо *сосед*. Провинциальность заметна и в платье».

Действительно, в данном конкретном случае драматургу понадобилось, чтобы подчеркнуть провинциальность своего героя, включить в его реплики несколько местных речений. Но обратим внимание на то, что Островский и в этом случае крайне скупой кладет диалектную краску и ограничивается во всей роли Василькова — главной роли в пятнактной комедии — только этими тремя провинциализмами. Отметим далее, что из трех «поговорок, принадлежащих жителям городов среднего течения Волги», только одна («шабёр» вместо «сосед») представляет собой диалектную лексическую замену, другие же две («когда же нет» и «ни боже мой») являются диалектными фразеологическими единицами, построенными из общеупотребительного лексического материала. Подчеркнем, наконец, что Васильков выпаливает все три провинциализма подряд при первом же знакомстве с Лидией, вызывая ее презрительное замечание: «На каком он языке говорит?»; на всем остальном протяжении пьесы он всего лишь дважды повторяет «ни боже мой» и ни разу больше не употребляет двух других провинциализмов — «когда же нет» и «шабёр».

Уже одно то, что драматург счел нужным перечислить все провинциальные речения своего героя в списке действующих лиц, показывает, что в его драматургической практике это был случай особый, который и следовало особо оговорить.

Диалектной краской Островский пользовался весьма скупой. Не случайно, что такой знаток творчества Остров-

¹ См.: Ефимов А. И. О языке художественных произведений, с. 156.

ского, как А. И. Ревякин, утверждая, что «следы северного (костромского) говора в пьесах Островского несомненны», ограничивается лишь тремя примерами («олаберный» в «Бедной невесте» от бранного костромского «алабер» — бестолковый, косноязычный, немой; окончание творительного падежа, сходное с дательным в произношении уличной певицы, исполняющей в «Шутинках» романс Пушкина: «держала трепетным рукам»; обаяние Ульяны в «Воеводе»: «А дай-ко вам потачку») ¹.

Знакомство с рукописями драматурга показывает, что Островский, работая над языком своих пьес, в ряде случаев отказывался от диалектизмов, встречающихся в черновых редакциях.

Диалектные особенности произношения, сохранившиеся в «Грозе» («нешто», «ключок», «на́ долго», «битва»), образуются, как правило, специфическими местными ударениями, сами же эти слова принадлежат к общепринятой народной лексике.

В письме к Н. А. Римскому-Корсакову от 10 ноября 1880 года в связи с либретто «Снегурочки» Островский писал по поводу выражения «рожки слыхать»: «Слыхать» — провинциализм, нежелательный в литературе. Не лучше ли: «В рожки трубят?» (т. 15, с. 195). Провинциализм нежелателен в литературе — такова была позиция драматурга.

Островский вообще не склонен был любоваться местными речениями только потому, что они местные. Так, он записывает в своем дневнике 18 мая 1856 года, переехав из Торжка в Осташково: «На дороге только я убедился, до какого безобразия доходит новоторжский язык» (т. 13, с. 224). «Ямщик мой говорит на каком-то едва понятном наречии», — пишет он об этом же «новоторжском языке» в статье «Путешествие по Волге от истоков до Нижнего-Новгорода» (т. 13, с. 214).

Записывая в своих путевых дневниках те или иные колоритные выражения, услышанные им от встречавшихся в дороге местных жителей, драматург, как правило, не воспроизводит особенностей местного произношения. Вот едва ли не единственное исключение: «В Кузнечикове... мужиков совсем не оказалось, и десятский — баба. — А где же ваши мужья? — спросил я у десятского. — Которы ушли у каматесы (каменотесы), а которые дорогу циня (чинят), — отвечала она» (т. 13, с. 215).

¹ Ревякин А. И. Островский в Щелыкове, с. 162.

В свои словарные заготовки Островский, как правило, включает лишь такие местные речения, которые поражают его меткостью, образностью. Любопытно в этом отношении, что он не включил в свой словарь местные названия, сообщенные ему из Курска Бурдиным: «пазубника» — земляника, «абобачка» — березовый гриб, «та-лака» — звать на помощь¹. Эти слова, очевидно, не показались ему заслуживающими внимания. Коллекционирование местных выражений никогда не было для него самоцелью.

Если Даль считал, что местные речения, почти без изъятия, должны войти в общий словарный запас, то Островский придерживался принципиально иной позиции. В своих заметках о словаре Даля, не опубликованных при жизни драматурга, Островский пишет: «Надо отличать общее употребление от местного — или неправильного. Даль иногда отдавал предпочтение не общему употреблению, а такому, какое ему нравится и какого он желал бы»². Таким образом, драматург, как мы видим, местное употребление приравнивает к неправильному и противопоставляет ему употребление общее, каковому и отдает предпочтение.

Не игнорирует ли, однако, Островский роль диалектизмов в процессе образования общерусского языка? Такой общепризнанный авторитет в области истории русского языка, как Ф. И. Буслаев, имел немало оснований утверждать, что «борьба разнообразных местных говоров с искусственным однообразием книжной речи составляет главное содержание истории языка»³. Но в том-то и дело, что к тому времени, к которому относится литературная деятельность Островского, этот процесс уже близился к завершению, он уже был в основном достоянием именно истории языка. Наиболее «перспективные» местные речения уже перешли сперва в общенародное просторечие, а затем и в литературный язык⁴.

¹ См.: Островский А. Н., Бурдин Ф. А. Неизданные письма, с. 397.

² Островский А. Н. Дневники и письма, с. 253.

³ Буслаев Ф. И. Историческая грамматика русского языка. Изд. 5-е. Спб., 1881, с. 6.

⁴ «Такие привычные литературные слова, как земляника, клубника, паук, цапля, пахарь, вспашка, верховье, задор, такие, как улыбаться, хилый, напускной, назойливый, огорошить, чепуха, очень, прикорнуть, попрошайка, очуметь, гуртом, кулак, батрак, мироед, наобум, неуклюжий, мямлить и т. д., по своему происхождению являются областными... выражениями» (Виноградов В. В. Великий русский язык. М., 1945, с. 78).

Капитализация России, усилившая миграцию крестьянского населения из одной губернии в другую, из провинции — в столицы, ускорила этот процесс. Злоупотребление диалектизмами начало грозить засорением общенародного литературного языка, уже вобравшего в себя и узаконившего наиболее жизненные элементы местных говоров.

Этим и объясняется та сдержанность, которую Островский проявлял в передаче диалектных особенностей речи своих персонажей.

Драматург предпочитал, если уж требовалось отступление от литературной нормы, общепринятую просторечную лексику. Однако и в этих случаях он проявлял чувство меры, иногда отказываясь при окончательной обработке текста от первоначальной просторечной формы.

Несколько примеров.

В рукописи «Воспитанницы» было: «Так аж по меня зло взяло на себя». В окончательном тексте эта реплика Нади выглядит следующим образом: «Так меня зло даже взяло на себя». Просторечное «аж по» уступило место литературному «даже»¹.

В рукописи «Грозы» реплика Катерины «Да неужели же ты разлюбил меня?» первоначально читалась так: «Что ты? Али уж разлюбил меня!»² Просторечному «али» драматург предпочел общелитературное «неужели».

«Всякий тоже из-за своего интересу», — говорит столяр в «Волках и овцах». Так было в первой черновой редакции. В следующей редакции Островский сначала правит «интересу» на «аптирессу», но в конце концов, вновь возвращается к более правильной форме слова³, ограничившись специфическим уподоблением родительного падежа дательному («интересу» вместо «интереса»). Драматург, решил, что этой краски достаточно.

Островский, как видим, в каждом случае вдумчиво подходит к употреблению просторечий, отнюдь не злоупотребляя ими.

¹ Рукописный отдел ГБЛ, ф. 216, ед. хр. 3243, л. 22.

² Там же, ед. хр. 3242, л. 13 об.

³ См.: Трубецкая И. Комедия А. Н. Островского «Волки и овцы». Дис., 1954, с. 78.

Оценивая место просторечной лексики и фразеологии в пьесах Островского, не следует упускать из виду, что в ту пору, когда писал наш драматург, отступления разговорной речи от литературной нормы были распространены весьма и весьма широко — значительно шире, чем мы можем себе сейчас представить. Неправильное словоупотребление или словопроизношение вовсе не было диковинной экзотикой; оно было типично для самых различных кругов русского общества.

Тому имеется документальное подтверждение.

В 1839 году вышла первым изданием, а спустя четыре года была переиздана небольшая книжка под несколько странным для современного слуха названием: «Справочное место русского слова». В этой книжке, как предвещивал читателей анонимный составитель, «собраны и исправлены ошибочные выражения, вкравшиеся в наш разговорный и письменный язык, слова, произносимые неправильно или употребляемые не в точном значении». «У нас, — продолжал составитель, — не одни простолюдины, необразованные и неученые, грешат против правил языка. В «Справочном месте русского слова» на ошибки простонародья не обращено никакого внимания. Большая часть педомолвок выбрана из разговорного языка хорошего общества».

В этом «Справочном месте русского слова» зарегистрировано немало просторечных отклонений от литературной нормы, знакомых нам по пьесам Островского. Например: аглицкий, анбар, жисть, ихний, обнакновенно, пашпорт, припорция, скус, сумнение, ужесть, ундер, учливость.

«Неправильно: английский, аглицкий, по-аглицки. Говори: английский, по-английски», — читаем мы в «Справочном месте русского слова» (с. 3)¹. Лавочник Чепурин говорит: «Иностранец какой-то с немецкой конторы сбежал, так все книги ему паобум писал на аглицком языке...» («Трудовой хлеб»).

«Не должно писать анбар, анбарщик; правильно амбар, амбарщик» (с. 2). «Здесьним торговцам лучше не показывать, — говорит купец Большов, — в любой анбар

¹ Здесь и далее страницы указаны по второму изданию книги «Справочное место русского слова» (СПб., 1843). Ссылки на первое издание оговариваются особо.

взойдет, только и дела, что пюхает...» («Свои люди — сочтемся!»).

«Часто произносят: жнсть вместо жизнь. Эту ошибку слышишь нередко и на сцене» (с. 39). «Вот она жнсть — то какая анафемская!» — восклицает Тишка («Свои люди — сочтемся!»).

«Не должно говорить: ихний брат, ихняя очередь; правильно: их брат, их очередь» (с. 43). Липочка: «В ихнем кругу всегда так делают» («Свои люди — сочтемся!»).

«Не должно говорить: обнаковенно, обнаковенная причина; говори: обыкновенно, обыкновенная причина» (1-е изд., с. 62). «На учтивость обнаковенно надобно учтивостью ответить», — говорит безымянная молоденькая мешаночка в «Шутниках».

«Не должно говорить и писать: пашпорт; правильно: паспорт» (с. 81). «Вот тебе п а ш п о р т!» — говорит дворник Силап («Горячее сердце»).

«Пропорция (то есть соразмерность в частях). Не должно произносить: припорция» (с. 92). «А из крепрашелевых, — говорит купеческая дочка Олимпиада Самсоновна, — сыщем капот, распустим складочки, и будет в самую п р и п о р ц и ю» («Свои люди — сочтемся!»).

«Многие говорят: скус, скусное кушанье, одеваться со скусом. Должно произносить: вкус, вкусное, со вкусом» (1-е изд., с. 16). «Да что тебе дались эти благородные? — выговаривает ключница Фоминишна Липочке. — Что в них за особенный с к у с?» («Свои люди — сочтемся!»).

«Не должно говорить: без сумнения, не сомневайтесь; правильно: без сомнения, не сомневайтесь» (с. 105). Оболдуева: «Ну смотрите, чтоб никакого даже сумления не было...» («Красавец-мужчина»).

«Не должно произносить: ужесть, про ужести; говори: ужас, про ужасы» (с. 111). Марья Антиповна, сестра купца Пузатова, говорит вопреки этой рекомендации: «Ах, братец, да от него и в мясоед всегда луком пахнет, а в пост-то так прямо уж а с т ь» («Семейная картина»).

«Унтер-офицер. Не должно произносить: ундер-офицер или произносить просто: ундер» (с. 111). «Нам без у н д е р а никак нельзя», — говорит садовник Глеб («Правда — хорошо, а счастье лучше»).

«Не должно произносить: учливый, учлив, учливо. Правильно: учтивость, учтив, учтиво» (с. 112). «Ну, вот коль ты умен, — говорит Кудряш, — так ты его прежде учливости-то выучи, да потом и нас учи!» («Гроза»)

Можно ли, однако, на примерах «Справочного места

русского слова» удостовериться в типичности и распространённости употребляемых нашим драматургом просторечий? Ведь «Справочное место русского слова» было издано в 1839 году и переиздано в 1843 году, тогда как творчество Островского приходится на 1847—1886 годы, причем, как известно, эти годы были отмечены весьма интенсивными процессами либо вытеснения просторечий из речевого обихода, либо освоения их литературным языком.

Разумеется, это обстоятельство не следует упускать из виду, ссылаясь на свидетельства «Справочного места русского слова». Но не случайно думается, что большинство отмеченных нами совпадений с примерами, зарегистрированными составителем «Справочного места русского слова», приходится как раз на ранний период творчества драматурга, начиная с «Семейной картины» (1847) и кончая «Грозой» (1859). Добавим к тому, что действие драмы «Не так живи, как хочется» отнесено автором к концу XVIII столетия. Комедия «Красавец-мужчина» написана в 1882 году, но естественно, что Сусанна, притворяясь купчихой Оболдуевой, пародирует наиболее ходовые, устойчивые штампы купеческого просторечия.

Все это дает нам основание ссылаться на свидетельства «Справочного места русского слова» как на документальные подтверждения типичности наблюдений драматурга над просторечной лексикой и морфологией.

Любопытно, что слова «обнакновенно» и «скус», зарегистрированные в первом издании «Справочного места русского слова», исключены из него при переиздании. Очевидно, за прошедшие между двумя изданиями четыре года эти отступления от литературной нормы перестали казаться составителю характерными для «разговорного языка хорошего общества». Но, вытесненные из обихода «хорошего общества», они долго еще сохранялись в разговорной практике «простонародья». И хотя составитель «Справочного места русского слова» специально оговаривает, что им «на ошибки простонародья не обращено никакого внимания», сама эта оговорка лишь подчеркивает, что сфера распространения просторечия была шире, чем одно только «простонародье». И это нельзя не учитывать при оценке роли просторечной лексики в пьесах Островского.

Кроме того, некоторые отступления от современной литературной нормы, которые могут нам сейчас показаться сугубо просторечными или даже надуманными, на са-

мом деле были в свое время не только весьма широко распространенными, но даже в известной мере литературно узаконенными.

Так, например, морфологическую форму «анбар» вместо «амбар» мы встретим у Державина¹. В басне Крылова «Хозяин и Мышь» (изд. 1843 г.) мы можем прочесть:

«Купчина выстроил а н б а р ы

И в них поклат съестные все товары...»

В «Российском с немецким и французским переводом словаре, сочиненном Иваном Нордстетом» (ч. 1. Спб., 1780), обе формы слова — «амбар» и «анбар» — приводятся на равных правах. Так что Самсон Силыч Большов, употребивший устаревшую форму «анбар», не так уж сильно прегрешил перед требованиями языка, как это может показаться нам сейчас.

Точно так же форма «аглицкий» вместо «английский» была в свое время принята в образованных дворянских кругах. (В романе П. Боборыкина «Ходок» мы можем прочесть: «Таманцев всегда употреблял дворянское слово «аглицкий». Лавочник Чепурин, наверно, очень удивился бы, если бы узнал, что он употребил «дворянское» слово.) Со временем сфера употребления этой формы слова сузилась до собственно «простонародья», а затем эта форма и вовсе была вытеснена.

Некоторые синтаксические формы, которые сейчас кажутся нашему слуху резко противоречащими грамматической норме и которые мы готовы безоговорочно отнести к числу просторечий, на поверку оказываются вполне литературными. «Когда вас надо, вас тут нет», — говорит хозяин постоянного двора Бессудный в комедии «На бойком месте». Мы бы сейчас сказали: «Когда вы нужны...»оборот «Когда вас надо...» может показаться простонародным. На самом же деле в XIX веке оборот этот был литературно узаконен. Вспомним хотя бы следующую фразу из добролюбовской статьи «Луч света в темном царстве»: «Как вы, в самом деле, заставите меня верить, что в течение какого-нибудь получаса в одну комнату или в одно место на площади приходят один за другим десять человек, именно те, кого нужно, именно в то время, как их тут нужно, встречают, кого им нужно, начинают их abrubto разговор о том, что нужно, уходят и делают что нужно, потом опять являются, когда их нужно»².

¹ См.: Державин Г. Р. Соч. в 8-ми т., т. 7. Спб., 1878, с. 105.

² Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 6, с. 305.

Необходимо, следовательно, весьма осторожно, с учетом особенностей исторического развития языка, подходить к квалификации того или иного слова или оборота в качестве просторечных. В противном случае есть опасность преувеличить действительное место просторечий в драматургии Островского и получить неправильное представление о его принципах речевой характеристики. Островский между тем вовсе не злоупотреблял просторечной лексикой.

«Часто пишут и говорят...», «Часто произносят...», «Многие говорят...» — свидетельствует составитель «Справочного места русского слова», регистрируя то или иное просторечие. Эти свидетельства важны для нас не только в тех случаях, когда мы встречаемся с данным просторечием в пьесах Островского, но и тогда, когда драматург отказывается от просторечного варианта в пользу варианта литературно узаконенного.

В «Справочном месте русского слова», например, отмечается просторечная форма слова «поздравление»: «Не должно произносить: проздравление, проздравляют» (с. 86). Можно не сомневаться, что нашему драматургу была знакома эта форма. Однако в комедии «Свои люди — сочтемся!» и стряпчий Рисположенский, и купчиха Аграфена Кондратьевна, и сваха Устинья Наумовна это слово произносят правильно (Рисположенский: «С праздником, мол, ваше превосходительство, поздравить пришел». Аграфена Кондратьевна: «Поздравь жениха-то с невестой...» Устинья Наумовна: «Да чем же поздравить-то вас, изумрудных?»).

«Не должно произносить: понче; правильно: нынче» (с. 69). Горничная Пузатова, Дарья, придерживается этой рекомендации: «Чтобы непременно, говорит, нынче в Останкино приезжали...» («Семейная картина»).

«Не должно произносить и писать: гостиной двор; говори: гостиный двор» (с. 27). Купеческая жена Катерина Кабанова так и говорит: «Пойду в гостиный двор, куплю холста, да и буду шить белье, а потом раздам бедным» («Гроза»). Правильно произносит это слово и мещанка Домна Пантелевна: «В гостиный двор пошла» («Таланты и поклонники»).

Эти примеры подтверждают, что Островский, придавая языку некоторых своих персонажей характерную просторечную окраску, отнюдь не стремился, чтобы каждое слово непременно произносилось ими на просторечный лад. Драматург не терял чувства меры.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

1

Просторечная окраска языка достигалась Островским не столько за счет специфической лексики, сколько за счет своеобразной фразеологии персонажей. Не в самих по себе словах только, а главным образом в устойчивых сочетаниях слов, в разного рода идиоматических выражениях, в пословицах, поговорках, иносказаниях, обиходах, прибаутках, присказках, образных сравнениях ищет и находит драматург неисчерпаемые возможности характерологической выразительности народного языка.

В качестве примера широкого использования средств фразеологии можно было бы привести речь почти любого из персонажей Островского, не потерявших связь с народным языком, особенно из ранних его пьес. Остановимся хотя бы на самой первой его пьесе — одноактной «Семейной картине». Обратимся хотя бы к языку Степаниды Трофимовны, шестидесятилетней старухи, матери купца Пузатова. Ее речь буквально пестрит разного рода фразеологическими оборотами. Вот некоторые из них:

«Прости господи!»

«Эка угорелая девка!»

«Что ты бежишь-то сломя голову!»

«Ведь пад нами не каплет».

«Никак с ума спятил».

«Брюхо налиivate».

«Уж вы и меня-то с пути сбили».

«Самовар со стола не сходит».

«Мной только дом-то и держится».

«Молода еще, мелко плаваешь!»

«Уж как ни финти».

«Распустит хвост-то, как павлин».

«Фу ты, прочь поди».

«Как ни крахмалься, а все-таки не барыня».

«Тех же щей, да пожже влей!»

«Враг-то силен!»

«Мы с покойником жили не вам чета».

«Царство ему небесное!»

«Видали и почище вас».

«Я и сама от семи собак отгрызусь».

«А бог с вами».

«Живите, как знаете».

«Я по четырнадцатому году замуж шла».
«Полно зубы-то скалить!»
«Что балясничать-то!»
«Ты ведь у нас не голь саратовская».
«Да уж всякому свое».
«Только что чванится собой».
«А сам-то ведь голь какая-нибудь, так, выжига...»
«Не садись, мол, не в свои сапи».
«Вспомнишь ты меня, да поздно будет».
«В чины произойти».
«Унаси господи!»
«Да вертится, прости господи, как бес какой».
«Грешное дело».
«Известное дело».
«Дело девичье».
«Признаться сказать».
«Денег-то... куры не клюют».
«Посты держат».
«Не он первый, не он последний».
«Не помимо пословица-то говорится».
«Не обмануть — не продать».
«Вас как бог милует?»
«Дело не молодое».
«Долго ли до греха...».
«Ни за копейку».
«Руку бы набивал».

Мы видим, что речь Степаниды Трофимовны весьма насыщена самыми различными фразеологическими оборотами, не ею придуманными, но к месту ею употребленными.

Драматург свободно владел всем богатством русской просторечной идиоматики. Приведем для примера идиоматические выражения, образованные от слова «рука», встречающиеся только в первых двух его пьесах — «Семейная картина» и «Свои люди — сочтемся!»

«Отчего не надуть приятеля, коли рука подойдет», — говорит Антип Антипыч Пузатов. Он же: «Как-то под сердитую руку подвернулся этот немец». Он же: «Батюшка-покойник так и рукой махнул». Он же: «И не то скажешь, да с рук сходит». Ширяев: «Сенька совсем от рук отбился». Степанида Трофимовна: «Пусть бы с молодцами в город бегал, приглядывался да руку бы набивал». Это — в «Семейной картине». В пьесе «Свои люди — сочтемся!» Большов говорит: «Таким пиявкам, как ты, это и на руку». Он же: «Сколько раз я замечал, что ты на руку не чист». Распо-

женский: «Все это в наших руках». Он же: «Да такие ли я дела делал, да с рук сходило». Подхалюзин: «Ведь вы сами знаете — можно обмануть приданым нашего брата, с рук сойдет». Устинья Наумовна: «Анафема хочу быть, коли скажу — руку даю на отсечение». Тишка: «Скоро руку набьешь, держи карман-то». Какое многообразие переносных значений, связанных с одним и тем же существительным — «рука»!

«Рука подойдет» — случай подвернется. «Под сердитую руку» — в скверном настроении. «Рукой махнул» — примпирился. «С рук сойдет» — останется без последствий. «От рук отбился» — вышел из подчинения. «Руку бы набивал» — приучался бы. «Это и на руку» — выгодно. «На руку не чист» — плут. «В наших руках» — в наших возможностях. «Руку даю на отсечение» — ручаюсь. «Скоро руку набьешь» — скоро научишься.

А ведь мы заглянули только в первые две пьесы Островского. Если мы перелистаем остальные его произведения, то найдем в них множество других идиом, образованных от того же слова — «рука». Приведем лишь некоторые из этих идиом.

Иван: «А нам, брат, не рука по вашим вечеринкам ездить!» — то есть неудобно («Утро молодого человека»). Дружинин: «Это просто из рук вон» — то есть никуда не годится («Неожиданный случай»). Русаков: «Может, из него бы и путный вышел, кабы в руки-то взять» — то есть держать в подчинении («Не в свои сани не садись»). Бальзаминов: «Меня тогда и рукой не достанешь» — то есть сделаюсь важной особой («Свои собаки грызутся, чужая не приставай!»). Непутевый: «Велят тебе ехать, и сейчас чтоб готово, живой рукой» — то есть быстро («На бойком месте»). Лидия: «Он у меня в руках» — то есть зависит от меня. Она же: «Вы мне развяжете руки» — то есть освободите меня («Бешеные деньги»). Разновесов: «Уж это само собой-с, из рук в руки» — то есть без посредников. Баклушин: «У меня руки опускаются» — то есть сил нет что-либо предпринять. Анна: «Кабы с рук ее сбыть, вот бы перекреститься можно» — то есть избавиться, в данном случае — выдать замуж («Не было ни гроша, да вдруг алтын»). Кочетов: «Да на руку-то скор» — то есть скор на кулачную расправу («Комик XVII столетия»). Чепурин: «Нынче же по рукам ударят» — то есть заключат сделку («Трудовой хлеб»). Гневышев: «Хорошие семейства средней руки иногда попадаются» — то есть

приличные, но небогатые («Богатые невесты»). Окоемов: «Вы таких людей, как Федор Петрович, должны на руках носить» — то есть дорожить ими, окружать их заботой («Красавец-мужчина»).

2

Островский, воссоздавая просторечие, нередко использует одновременно все средства речевой характеристики — лексику и фразеологию, морфологию и синтаксис.

Не будем приводить в подтверждение многих примеров. Проанализируем одну, уже знакомую нам реплику Домны Пантелевны, поучающей свою дочь, как бы той следовало ответить на двусмысленное предложение князя Дулебова:

«Домна Пантелевна. Вот и глупа, вот и глупа! Ты бы, как можно, старалась учтивее. «Мол, ваше сиятельство, мы завсегда вами очень довольны и завсегда вами благодарны; только подлостей таких мы слушать не желаем. Мы, мол, совсем напротив того, как вы об нас понимаете». Вот как надо сказать! Потому честно, благородно и учтиво».

Какими же средствами драматург достигает столь очевидной характеристики в передаче просторечия?

Домна Пантелевна меньше всего импровизирует. Она предлагает дочери из своего фразеологического запаса несколько готовых, многократно испытанных, ходовых словесных формул, приличествующих, по ее мнению, случаю и долженствующих засвидетельствовать благовоспитанность и добропорядочность девицы, которая к месту и ко времени сумеет воспользоваться этими «клише».

В коротенькой реплике по крайней мере четыре таких «клише», выработанных мещанской речевой практикой:

«Мы завсегда вами очень довольны».

«Завсегда вами благодарны».

«Подлостей таких мы слушать не желаем».

«Мы совсем напротив того, как вы об нас понимаете».

По этим образцам мещанского красноречия мы можем безошибочно заключить, даже если бы Домна Пантелевна об этом не сообщала Нарокову, что матушка актрисы Негинной «не из пансиона», «не с мадами воспитывалась», а что «жила всю жизнь в бедности, промежду мещанского сословия».

Совокупности названных четырех словесных формул вполне достаточно, по убеждению Домны Пантелевны,

чтобы девушка Негина могла с достоинством выйти из щекотливого положения, чтобы все было «честно, благородно и учтиво». При этом каждой из формул отведена своя функция.

Первая формула («мы завсегда вами очень довольны») заверяет собеседника в совершеннейшем к нему уважении. Вторая («завсегда вами благодарны») должна подкрепить первую и выразить полнейшую признательность. Это, так сказать, формулы учтивости. После этого уже можно перейти к делу и, не стесняясь в выражениях, назвать вещи своими именами («только подлостей таких мы слушать не желаем»). Это будет честно. И, наконец, последняя формула, пренебрежительная чувства собственного достоинства («мы совсем напротив того, как вы об нас понимаете»), должна окончательно поставить на место забывшегося поклонника. Это уже верх благородства. А в итоге — «честно, благородно и учтиво», что и требовалось.

Каждая из четырех формул построена в нарушение литературных норм, но зато в полном соответствии с неписаными нормами городского мещанского социально-речевого стиля. Более того, каждая из этих формул является своего рода образчиком мещанского красноречия. Именно это косноязычное красноречие (или красноречивое косноязычие, как угодно) и является характерным для бойкого мещанского говора, отточенного в бесчисленных словесных схватках и имеющего про запас на все случаи жизни, так сказать, готовые фразеологические «клише».

Каков же лексический состав этих формул?

Дважды повторяется наречие «завсегда» — очевидно, для того, чтобы зритель обратил внимание на настойчивое употребление Домной Пантелевной просторечного синонима слова «всегда». Впрочем, префикс «за» придает слову «всегда» некоторую дополнительную экспрессию. По толкованию Даля, «завсегда» означает не только «всегда», но и «всяк час или день, всякий раз; часто, без устали, бесперечь». Этот оттенок значения, усиливающий основной смысл, важен для данного словоупотребления, выражающего крайнюю степень учтивости. Не просто «всегда благодарны», а именно «завсегда» — всякий час, без устали готова благодарить¹.

¹ Основная форма парения — «всегда» со временем вытеснила просторечную форму «завсегда», вобрав в себя и тот смысловой оттенок, который в этом просторечии заключался. (Этого не слу-

Заметим попутно, что драматург воздержался от того, чтобы придать этому слову в устах Домны Пантелевны еще более специфическую просторечную форму (например, «завсе») или же дополнительную диалектную окраску, хотя знал, вероятно, и костромское «завселды» и тверское «завсегды». Из всех просторечных форм драматург выбрал самую общеупотребительную: «завсегда».

Далее Домна Пантелевна произносит «оченно» вместо «очень». Не подумайте, однако, что она вообще не знает или не желает употреблять основную общеупотребительную форму этого слова. Несколько раньше она произносит: «Очень я знаю, оченно все это прекрасно знаю, что мужичины говорят». Как видим, она в одной и той же фразе употребляет рядом обе формы¹. Почему? Очевидно, «оченно» воспринимается ею отнюдь не как просторечная форма грамматически правильного «очень», а как вполне законное, но более сильное выражение. Поэтому она и в реплике, которую мы анализируем, предпочитает вариант «оченно», как более выразительный и более подходящий для придания торжественной значительности всей формуле: «Мы завсегда вами оченно довольны». Если мы отредактируем эту фразу в соответствии с грамматическими нормами и лишим ее элементов просторечной лексики («Мы всегда вами очень довольны»), она, несомненно, много проиграет в глазах Домны Пантелевны и даже покажется ей, как это ни парадоксально, слишком «простой».

Наконец, от слова «подлость» Домны Пантелевна производит в родительном падеже множественного числа «подлостей» (вместо «подлостей»). Такое склонение весьма характерно для просторечного употребления².

Упомянутыми тремя словами («завсегда», «оченно», «подлостей») исчерпываются элементы просторечной лексики в формулах, предложенных Домной Пантелевной. Остальные слова, входящие в состав ее реплики, стили-

чилось, однако, с наречием «задолго», которое получило все права рядом со словом «долго»; очевидно, в этом случае морфема «за» оказалась более значимой.)

¹ Ср. две реплики мещанки Мигачевой в комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын»: «Окрасила бы, очень бы окрасила». «Хорошо тому, у кого довольно награблено, оченно ему можно быть исправным обывателем».

² Ср. реплику 2-го купца в «Пучине»: «Это вы верно, что от приятелей сворачивать».

стически нейтральны. Драматург соблюдает здесь чувство меры и не нагромождает просторечия: для определенной стилистической окраски реплики ему достаточно этих трех слов. Добавим, что все эти три просторечных слова легко понимаются каждым, так как они и фонетически и морфологически близки к литературному словоупотреблению: «всегда», «очень», «подлостей».

Отбор специфической лексики (или, точнее, специфических морфологических форм слова) не является, однако, для драматурга единственным средством для передачи особенностей социально-речевого стиля Домны Пантелевны. Своеобразен самый строй ее речи.

Характерно прежде всего, что в предложенных ею словесных формулах дочь, называя князя на «вы», должна сама себя именовать «мы» («мы завсегда вами очень довольны»; «мы слушать не желаем»; «мы, мол, совсем напротив того, как вы об нас понимаете»). По лингвистическим представлениям Домны Пантелевны, это уравнивает собеседников: множественное число личного местоимения как форма вежливости распространяется не только на собеседника, но и на самого себя. Этого требует, очевидно, чувство собственного достоинства. Конечно, в обыденной речи никто себя не будет называть на «мы», но в данном случае это представляется Домне Пантелевне не только вполне уместным, но и необходимым для придания должной значительности предпринимаемому дипломатическому демаршу. Если бы мещане обменивались дипломатическими нотами, они, вероятно, составляли бы их в манере, близкой к той, которую навязывает Домна Пантелевна своей дочери. Это, так сказать, «высокий штиль» мещанского просторечия.

По законам этого «высокого штиля» построена, в частности, заключительная формула: «Мы, мол, совсем напротив того, как вы об нас понимаете». В переводе на обычный язык эта фраза должна была бы прозвучать примерно так: «Я совсем не такая, как вы обо мне думаете». Но не говорите Домне Пантелевне, что оборот «напротив того, как...» неуклюж, что столкновение согласных в словах «об нас» неблагозвучно и лучше было бы сказать «о нас», что «понимать» можно что-то, а не о чем-то... В лучшем случае она повторит, что «не с мадами воспитывалась», и останется в уверенности, что выразилась на достойнейшим образом.

Островский, как видим, в реплике Домны Пантелевны сгустил характерные особенности мещанского просторе-

чия чуть ли не до пародийной наглядности. Входило ли это в его намерения? Думается, что да.

Вот косвенное доказательство этому.

Вслед за «Талантами и поклонниками» (1881) Островский пишет комедию «Красавец-мужчина» (1882). Одна из героинь этой комедии, некая молодая вдова Сусанна Сергеевна Лундышева, желая вывести на чистую воду и заодно высмеять «красавца-мужчину» Окоемова, выдает себя за богатую купчиху Оболдуеву. Драматург создает в этом случае нарочито карикатурный, откровенно пародийный речевой портрет мнимой купчихи. И что же? Здесь мы находим все три просторечных выражения, с которыми встречались в реплике Домны Пантелевны: «завсегда» («муж завсегда при тебе»), «оченно» («что же, это оченно хорошо»), «подлостев» («чтоб никаких подлостев»).

Итак, реплика Домны Пантелевны представляет собой своего рода сгусток характерных особенностей мещанского просторечия. Это действительно, если воспользоваться уже знакомым нам выражением Достоевского, речевая «эссенция». Правда, Достоевский, как мы помним, отзывался об «эссенциях» неодобрительно, но ведь и Островский отнюдь не злоупотреблял такого рода концентрацией речевых особенностей и прибегал к ней лишь тогда, когда на то имелся особый художественный резон.

Чем же руководствовался драматург в данном случае?

Эссенция мещанского просторечия призвана в «Талантах и поклонниках» не только охарактеризовать Домну Пантелевну, «совсем простую женщину», но и образно олицетворить тот душевный и тесный мещанский мирок, из которого вышла Александра Николаевна Негина и в который ей нет возврата, ибо «ей только на сцене и место». Мать и дочь говорят буквально на разных языках, между ними выросла стена взаимного непонимания.

3

Широкое использование просторечной лексики и фразеологии в пьесах Островского не было прихотью драматурга. Не было оно и результатом стремления экзотически расцветить язык. Оно было естественным следствием реалистических и демократических принципов его творче-

ства. Именно на эти принципы и нападала современная драматургу эстетствующая критика, которую коробил верный жизни язык действующих лиц в пьесах Островского.

Н. А. Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве» следующим образом излагает такого рода упреки критики: «Наконец, и язык, каким говорят действующие лица, превосходит всякое терпение благовоспитанного человека. Конечно, кушцы и мещане не могут говорить изящным литературным языком, но ведь нельзя же согласиться и на то, что драматический автор ради верности может вносить в литературу все площадные выражения, которыми так богат русский народ. Язык драматических персонажей, кто бы они ни были, может быть прост, но всегда благороден и не должен оскорблять образованного вкуса. А в «Грозе» послушайте, как говорят все лица: «Пронзительный мужик! что ты с рылом-то лезешь! Всю внутреннюю разжигает! Женщины себе тела никак нагулять не могут!..» Что это за фразы, что за слова? Поневоле повторись с Лермонтовым:

«С кого они портреты пишут?
Где разговоры эти слышат?
А если и случалось им,
Так мы их слушать не хотим».

Может быть, «в городе Калинове, на берегу Волги» и есть люди, которые говорят таким образом, но что же нам-то за дело до этого?»¹

Следует заметить, что Добролюбов, излагая суть упреков «благовоспитанной» критики, ничуть не шаржировал. В подтверждение можно было бы привести немало отзывов такого рода, относящихся не только к «Грозе», но и к пьесам, написанным до и после «Грозы». Приведем только два.

Известный водевилист Д. Ленский, прочитав «Бедную невесту», с негодованием писал Ф. Коршу 9 марта 1852 года: «Дня три тому назад я прочел ее и признаюсь: чуть-чуть мне дурно не сделалось!.. Что за люди! Что за язык! Разве только в кабаках да неблагопристойных домах так говорят и действуют, и, наконец, эта сволочь в чуйках, армяках и ситцевых юбках, которая толпится в дверях гостиной у невесты и отпускает извожничьи остроты и прибаутки. Тьфу! Какая гадость! Другие, может быть, скажут мне: «Да разве в натуре этого не бывает?» Мало ли что мы видим в натуре. Нельзя же, однако, все это на

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 6, с. 299.

театре представлять: сцена ведь не площадный рынок или не задний двор, где и навоз воняет, и помои выливают...»¹.

Почти два десятилетия спустя некий критик, укрывшийся за инициалами А. К., в статье «Драматическое легкомыслие», процитировав знаменитый монолог Куропленова из «Горячего сердца» («И чего это лебо валилось?»), вопрошал риторически: «Ну какой внутренний смысл подобного монолога? какое его художественное значение? Не написан ли он автором смеха ради, для потехи александрийского райка? И опять-таки, какое нам дело до пьяной болтовни безобразников? Ведь если станем описывать без разбору все бессмысленные разговоры пьяных и идютов, то никакой литературы на них не хватит — и вообще, место ли им в литературе?»²

Нетрудно увидеть, что нападки на язык драматургии Островского — будь то «Бедная невеста», «Гроза» или «Горячее сердце» — велись «благовоспитанной» критикой с одних и тех же эстетических позиций и с применением одних и тех же тактических ухищрений. Пуристы не отрицали, что «кушцы и мещане не могут говорить изящным литературным языком», что «есть люди, которые говорят таким образом», что «в натуре это бывает». Но — «нам-то что за дело до этого?». Но — «мало ли что мы видим в натуре». Но — «место ли им в литературе?».

Таким образом, атаки на реализм Островского с самого начала облекались в форму борьбы с натурализмом. Эстетствующая, антидемократически настроенная критика обвиняла драматурга именно в натуралистическом копировании «ради верности», именно в точном воспроизведении языка, которым говорит «эта сволочь в чуйках, армяках и ситцевых юбках», именно в том, что драматург «без разбору» фиксирует все, что слышит.

Упреки в натуралистическом воспроизведении просторечия сопровождали Островского всю его жизнь. Повторяются эти упреки, к сожалению, и в некоторых позднейших исследованиях. Так, например, в книге Ан. Линина мы читаем: «В языке Островского есть такие элементы, которые должны быть отмечены нашими художниками, — нередко в нем можно уловить натуралистические тенденции, внешнее копирование особенностей произношения, фопетическую имитацию речи. В значи-

¹ «Русский архив», 1911, кн. 11, с. 371—372.

² «Библиотека (дешевая)», 1871, № 10.

тельной степени этими самодовлеющими языковыми раритетами засорен язык ранних пьес Островского»¹.

Исследователь, как мы видим, винит драматурга в натуралистических тенденциях, считая, что язык его ранних пьес засорен «самодовлеющими языковыми раритетами». Правда, Ан. Липин тут же добавляет: «Однако не натурализм является определяющим принципом его искусства». Но эта оговорка дела не меняет. Получается, что, хотя натурализм и не является определяющим принципом искусства Островского, он все же руководствовался этим принципом в ранних своих пьесах.

Это не так.

Дело не в большем или меньшем количестве просторечных слов и выражений, не в копировании особенностей произношения, не в фонетической имитации. Дело в позиции драматурга, в его отношении к этим реально существующим явлениям речевой практики.

Нет, Островский не засорял русский литературный язык разного рода неграмотными и вульгарными речениями. Напротив, он очищал язык от подобных речений. Но решал он эту задачу специфическими драматургическими средствами.

А. М. Горький говорил о языке русской классической литературы: «Это подлинно литературный язык, и хотя его черпали из речевого языка трудовых масс, он резко отличается от своего первоисточника, потому что, изображая описательно, он откидывает из речевой стихии все случайное, временное и непрочное, капризное, фонетически искаженное, не совпадающее по различным причинам с основным «духом», то есть строем общеплеменного языка»². Мысль глубоко верная, по нуждающаяся в некоторых оговорках, когда речь заходит о драматургии. Да, прозаик, «изображая описательно», действительно, просто «откидывает» все случайное, временное и непрочное. Но ведь драматург изображает не описательно. Он воспроизводит живую речевую стихию, включая также и ее временные, непрочные, капризные, фонетически искаженные элементы. Значит ли это, что драматург тем самым способствует закреплению в языке всех этих «непродуктивных» элементов? Нет, напротив, драматург этим убыстряет процесс изживания из речевой прак-

¹ Липин Ан. Творчество А. Н. Островского. Ростов-на-Дону, 1937, с. 209—210.

² Горький А. М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 27, с. 213.

тики общества всего того, что противоречит основному духу, строю родного языка.

Да, Тит Титыч говорит: «Я тебя у контентую по своему» («В чужом пиру похмелье»). Домна Пантелевна произносит «бенефист» вместо бенефис, «шуфлер» вместо суфлер, «ампринер» вместо антрепренер («Таланты и поклонники»). «Очень у меня муж не признательный», — заявляет Глафира, поясняя затем, что это значит: «Видимое дело, что он глупее меня, а признаться никак не хочет» («Пучина»). И так далее. Но нельзя же, в самом деле, предположить, что драматург считал правомерными в языке и рекомендовал к употреблению все эти «у контентую», «бенефист», «непризнательный» и тому подобные безграмотности. Нет, конечно. Он не вводил все эти выражения в литературу, а, напротив, выводил их, если можно так выразиться, из употребления.

Он как бы говорит своим читателям и зрителям, подобно анонимному составителю «Справочного места русского слова»: «Не должно говорить: «ихний»; не должно говорить: «обнакновенно»; не должно говорить: «без сумнения». Не должно говорить: «у контентую», «бенефист», «непризнательный». Только эту нормативную функцию Островский выполняет не как лингвист, а как художник, как писатель. Как драматург.

Совершенно прав А. И. Ревякин, писавший, что «язык купечества был для Островского не только предметом утверждения, но и отрицания. Утверждая его народную основу, он отрицал возникшие на этой основе наслоения»¹. К этому можно добавить, что драматург отрицал «наслоения» не только в языке купечества, но и в языке других социальных пластов, начиная с лакеев и мещан и кончая чиновниками и помещиками. Осуждение такого рода «наслоений» тесно связано, разумеется, с осуждением быта, нравов, морали «темного царства».

О том, как строго и взыскательно подходил Островский к каждому слову или выражению, без должного основания претендующему на право занять свое место в языке, красноречиво свидетельствует его возмущение выражением «выигрышная роль».

«И вот, — писал он в «Записке по поводу проекта Правил о премиях...», — явилось в артистическом мире ремесленное понятие, а в русском словаре — повое безобразное

¹ Ревякин А. И. А. Н. Островский. Жизнь и творчество. М., 1949, с. 273.

слово: «выигрышная роль». Как в больших семьях, где много детей и мало надзора, являются в детских сложенных ребячьим смыслом и в каждой детской компании — свои, ей только понятные, безграмотные слова, вроде «всамомдельческий», «взаправдошный» и др., и под влиянием нянек и мамок создается путаница нравственных понятий, — так и в оставленной без призора семье артистов петербургской сцены сложилось безграмотное слово «выигрышная роль» и привилось безнравственное, развращающее артистическую честность понятие, означаемое этим словом» (т. 12, с. 219).

Любопытно, что само это выражение — «выигрышная роль» — прокомментировано драматургом также и в его словарных заготовках, правда более сдержанно, без гневно-осуждения: «*Выигрышный, выгодный*. Так переводилось прежде слово «авантажный». Это слово можно часто встретить в изданиях 1790 и 1800 годов. Теперь слово «выигрышный» вышло из употребления и держится только у петербургских актеров в применении к ролям. Так называются роли эффектные, в которых, без труда можно заслужить рукоплескания и вызовы» (т. 13, с. 309).

Как видно из этого примера, драматург отнюдь не склонен оправдывать «безобразные» и «безграмотные» слова типа «всамомдельческий», «взаправдошный» и пр.

Что касается вульгаризмов и бранных слов, то для уяснения позиции драматурга небезынтересно обратить внимание на его отзыв о пьесе Н. Я. Соловьева «Случай выручил». Комментируя первое действие этой пьесы, Островский замечает: «Много бранных слов. Это хотя реально, но представляет неудобство» (т. 13, с. 168). В замечаниях к третьему действию — снова: «Очень много бранных слов. Надо что-нибудь придумать для замены их, например вертопрахи, свистуны, шерамыжники и др.» (т. 13, с. 169).

Мы видели, что Островский крайне сдержанно пользуется жаргонами. Мы видели, что без крайней нужды он не обращается к местным речениям. Мы имели возможность убедиться и в том, что просторечная лексика и фразеология воспроизводятся им лишь в той мере, в какой это необходимо для правдивой передачи речи действующих лиц. И во всех этих случаях не остается сомнения в позиции драматурга — как в его любви к богатствам народного языка, так и в его неприятии слов и выражений, хотя и употребляемых, но чуждых духу языка, нарушающих его нормы и потому бесперспективных.

ГЛАВА ПЯТАЯ

1

Рассмотрим теперь, как сказалась в драматургии Островского другая тенденция в развитии языка — процесс размывания границ различных социально-речевых стилей и постепенной интеграции этих стилей в единый общенациональный язык.

Развитие капитализма в России, породившее потребность в сближении речевых стилей, создало и условия для этого сближения.

Во-первых, происходит своего рода социальная миграция населения, переход из одного класса в другой; при этом новый класс, класс буржуа, вербует пополнение как за счет социальных верхов, опускающихся до буржуазного существования, так и за счет низов, к этому существованию поднимающихся; при этом формируется весьма пестрая межуточная социальная прослойка, от низов отставшая и к верхам не приставшая, именуемая разночинной интеллигенцией.

Эта социальная миграция сопровождается, естественно, миграцией лексики и фразеологии, переходом специфических слов и выражений из одного социально-речевого стиля в другой и в конечном счете поступлением их в пользование всего общества.

Во-вторых, происходит усиление и усложнение экономических связей между классами капитализирующегося общества, находящие выражение в многообразных формах общения между представителями различных классов; новые производственные отношения, развитие промышленности, торговли и транспорта, классовое расслоение деревни, рост городского населения за счет деревни — все это расшатывает былую сословную обособленность и территориальную замкнутость.

Это усиление социальных связей сопровождается, естественно, усилением взаимного влияния различных социально-речевых стилей, заимствованием, переработкой и освоением слов и выражений соседствующих стилей и в конечном счете совершенствованием языка как орудия общения между людьми.

Обе эти стороны единого общественного процесса — социальная миграция и усиление социальных связей — не могли, разумеется, не пайти отражения в пьесах Островского — иначе они бы не были «пьесами жизни».

Савва Геннадьевич Васильков, помещик, у которого «три лесные дачи при... имении, что может составить тысяч пятьдесят», говорит о себе: «Занимаюсь частными предприятиями, имею дело больше с простым народом: с подрядчиками, с десятскими». И добавляет: «Во-первых, это самое дело уж очень доходно» («Бешеные деньги»). Об Иване Семеныче Великатове сказано в перечне действующих лиц: «Очень богатый помещик, владелец отлично устроенных имений и заводов, отставной кавалерист, человек практического ума, ведет себя скромно и сдержанно, постоянно имеет дела с купцами и, видимо, старается подражать их тону и манерам» («Таланты и поклонники»). У Василия Ивановича Беркутова, поместье которого расположено по соседству с имением Купавиной, «важные денежные дела», «большое дело в Петербурге» («Волки и овцы»). А «блестящий барин» Сергей Сергеевич Паратов стал волжским пароходчиком, у которого «свои баржи серед Волги на якорю», хотя Кнуров («из крупных дельцов последнего времени») полагает, что «не барское это дело» («Бесприданница»).

Васильков, Великатов, Беркутов, Паратов — это не единственные, но, пожалуй, самые яркие в драматургии Островского фигуры дворян, занявшихся «не барским делом», то есть ставших буржуазными предпринимателями. Это не может не сказаться на их языке. Васильков, как мы видели, «имеет дело больше с простым народом» и «употребляет поговорки, принадлежащие жителям городов среднего течения Волги». «Он дворянин, — язвительно замечает Телятев, — а разговаривает как матрос с волжского парохода». Великатов, который «постоянно имеет дело с купцами», старается подражать не только «их тону и манерам», но и языку. Беркутов даже письма к дамам пишет, по свидетельству Купавиной, «деловым, канцелярским слогом». А Паратов на вопрос Огудаловой: «Откуда вы столько пословиц знаете?» — отвечает: «С бурлаками водился, тетенька, так русскому языку выучишься».

Класс буржуазии непрерывно пополняется не только «сверху», но и «снизу». Герония пьесы «Свои люди — сочтемся!» Липочка отнюдь не принадлежит к исконному купеческому роду. Сваха Устинья Наумовна, которой известно все про всех, знает, что «отец-то, Самсон Силыч, голицами торговал на Балчуге; добрые люди Самсошкой звали, подзатыльниками кормили. Да и матушка-то Аграфена Кондратьевна чуть-чуть не панёвница — из Преоб-

раженского взята» (голица — кожаная рукавица без подкладки; видимо, Самсошка Большов в молодости был ремесленником, шил рукавицы и тут же ими торговал. Панёва — деревенская домотканая клетчатая материя; панёвницами горожане презрительно называли крестьянок; видимо, Аграфена Кондратьевна, взятая из подмосковного села Преображенского, была крестьянкой). Что же говорить о Лазаре Елизарыче Подхалюзине, который на наших глазах превращается из приказчика в купца второй гильдии?

Ясно, что на языке купцов подобной формации не может не сказываться влияние крестьянской, ремесленнической, приказничьей речи, в их речевой практике сталкиваются различные стилевые стихии.

Социальная миграция приводит в ряде случаев к утрате связей со своим классом. Так, дворянин Геннадий Гурмыжский («Лес») становится актером Несчастливцевым. Так, «барин с большими усами» («Горячее сердце») становится приживальщиком богатого откупщика Хлынова («Он его из Москвы привез, за сурьезность к себе взял и везде возит с собой для важности. Барин этот ничего не делает и все больше молчит, только пьет шампанское»). Так, купец Любим Торцов («Бедность не порок») спивается и постепенно превращается в бездомного бродягу («Жил в просторной квартире, между небом и землей, ни с боков, ни сверху нет ничего. Людей стыдно, от свету хорошишься, а выйти на божий свет надобно: есть нечего. Идешь по улице, все на тебя смотрят... Все видели, как я штуки выделывал, на лихачах с градом закатывал, а теперь иду оборванный да обдерганный, небритый...»). Так, сын разорившегося купца Вася Шустрый (в «Горячем сердце»), которому «в люди идти не хочется от такого капитала», становится холуем все того же Хлынова.

Все эти персонажи так или иначе — элементы декласированные, что находит отражение в их языке — в высшей фразеологии Несчастливцева, в многозначительной неразговорчивости «барина с большими усами», в галерее Любима Торцова, в лакействе Васи.

Одновременно из социальных низов вербуются новая интеллигенция. Студент Мелузов — «бедняк, на трудовые деньги выучился трудиться» («Таланты и поклонники»). Сын мещанки Хорьковой — «образованный человек». «Вот уже три года, как я кончил курс», — говорит он о себе. «Ведь он у меня теперь на линии дворянина», — говорит о нем мамаша («Бедная невеста»). Адвокат Шаблов —

сын мещанки, он, по словам матери, «в поверситете курс кончил» («Поздняя любовь»). Племянник купца Дикого Борис Григорьевич — «молодой человек, порядочно образованный». «Меня, — рассказывает он, — отдали в Коммерческую академию» («Гроза»).

Разумеется, язык этих персонажей отличен от языка среды, из которой они вышли.

Обратим, далее, внимание на обилие в пьесах Островского разных мезальянсов. Это не случайно. Мезальянс, неравный брак, перестает быть из ряда вон выходящим, скандальным происшествием и становится одной из самых распространенных разновидностей все той же социальной миграции.

«Нынче заведение такое пошло, — резонно замечает многоопытная сваха Устинья Наумовна, — что всякая тебе лапотница в дворянство поровит». С другой стороны, разоряющиеся дворянчики поровят поправить свои дела выгодной женитьбой, не страшась мезальянса. Такое заведение пошло. Дворянство и буржуазия как бы заключают между собой своего рода «династический» брак. Такого рода мезальянсы, заметим, превосходно согласовывались с особенностями «прусского» пути развития капитализма в России.

«Состояние, которое у меня было когда-то, давно прожито, пменье расстроено... Мне нужно жепиться на богатой во что бы то ни стало; это единственное средство», — говорит своему приятелю Виктор Вихорев («Не в свои сани не садись»). Эти слова могли бы вслед за ним повторить буквально — или почти буквально — и Поль Прежнев («Не сошлись характерами!»), и Вадим Дульчин («Последняя жертва»), и Аполлон Окоемов («Красавец-мужчина»). Вихорев хочет жениться на Дуне Русаковой. Прежнев жепится на дочери купца Толстогораздова. Дульчин сватается сперва к внучке купца Прибыткова, а затем к вдове Пивокуровой. Окоемов спит и видит развестись с Зоей и жениться на миллионах купчихи Оболдуевой.

Купцы в свою очередь не прочь породниться с благородными и тем укрепить свое общественное положение. Барабошев, например, не может, стерпеть, что сосед его, купец Пустоплясов, собирается выдать дочку за полковника («Правда — хорошо, а счастье лучше»), и в пику соседу решает выдать Поликсену за генерала. Денег, конечно, жалко, но «лучше отдать их вельможе, чем суконному рылу».

Мезальянсы совершаются и в других социальных сферах.

Титулярный советник Васютин женится на портнихе Олиньке («Старый друг лучше новых двух»), причем драматург особо подчеркивает, что это случай не экстраординарный, а, напротив, весьма заурядный («Да ведь и все они судейские-то такие,— говорит Олинька.— Я прежде сама дивилась, как это они, при своих чинах, да на нашей сестре женятся; а теперь, как поглядела на них, так ничего нет удивительного. Тяжелые все да лепивые, комманию такую водят, что им хороших барышень видеть нигде: пу, да и по жизни по своей они в хорошем обществе быть не могут,— ему тяжело, он должен там тяготиться. Ну, а с нами-то ему ловко, за ним ухаживают, а он и рад»).

В драме «Грех да беда на кого не живет» Таня Жмугина, дочь отставного приказного, выходит замуж за лавочника Льва Краснова («Я, право, всегда так конфужусь этого родства, что вы себе представить не можете,— говорит ее сестра.— Ну, одним словом, обстоятельства наши были такие, что она принуждена была выйти за лавочника... Как хотите судите, а все-таки он от мужика недалеко ушел... Разговор его нас очень конфузит»).

Племянница учителя Корпелова выходит замуж за лавочника Чепурина («Трудовой хлеб»). Дочь отставного чиновника Оброшенова вынуждена пойти замуж за богатого купца старика Хрюкова («Шутники»). Купеческий сын Андрей Брусков хочет жениться на дочери учителя Иванова («В чужом пиру похмелье»). Помещик Миловилов женится на сестре хозяина постоялого двора («На бойком месте»). Канцелярист Бальзаминов собирается жениться на купеческой дочери Ничкиной, затем на купчихе Антрыгиной, потом на девице Пеженовой и, наконец, женится на богатой купеческой вдове Белотеловой («За чем пойдешь, то и найдешь»).

Естественно, что все эти мезальянсы становятся благодатной почвой для столкновения и взаимного влияния различных социально-речевых стилей, представленных одной и другой супружеской стороной.

Таковы некоторые особенности языка персонажей Островского, связанные с процессом социальной миграции.

Укрепление буржуазных общественных отношений расшатывает, далее, сословную обособленность.

Мы уже видели, что дворянин Васильков «имеет дело

больше с простым народом», что помещик Великатов «постоянно имеет дело с купцами», барин Паратов «с бурлаками водился».

Обратимся к другим примерам.

Откупщик Хлынов («Горячее сердце») запросто бывает у губернатора и у губернаторши. «Доведись мне какое безобразие сделать,— хвастает он,— я ту же минуту в губернию к самому». И еще: «К самой я не только вхож, но даже пивал у ней чай и кофей, и довольно равнодушно».

С другой стороны, Поль Прежнев («Не сошлись характерами!»), который «по рождению, по воспитанию, по знакомству» принадлежит, по его словам, «к лучшему обществу», вынужден идти служить «в какой-то суд, о котором я бы и не слыхал никогда». «Не могу же я,— возмущается он,— так жить, как живут эти писцы, с которыми, впрочем, я сижу рядом».

Все перемешалось. Купец Боровцов водит компанию с чиновником Переярковым и военным в отставке Турунтаевым («Пучина»). Городской голова Курослепов на короткой ноге с городничим Градобоевым («Горячее сердце»). За одним столом на площадке клубного сада встречаются «очень богатый купец» Флор Федулыч Прибытков, молодой человек из разорившихся дворян Вадим Григорьевич Дульчин, ростовщик с «азиатской физиономией» Салай Салтаных, мещанка Глафира Фирсовна, а где-то рядом мелькает Лука Герасимыч Дергачев, «приятель Дульчина, довольно невзрачный господин и по фигуре и по костюму» («Последняя жертва»).

Общие дела и интересы сводят вместе купцов с чиновниками и адвокатами.

«Его купечество очень любит»,— говорит Анфиса Карповна о своем сыночке — титулярном советнике Васютине. «Нельзя не любить-с,— подтверждает купец Густомесов,— потому, первое дело, человек деловой-с, всякому нужный; а второе дело, певзыскательны-с. С нашим братом компанию водит, все равно что с равным, безобразия нашего не гнушается; даже я так замечаю, что им очень нравится» («Старый друг лучше новых двух»). О молодом адвокате Шаблове его мать рассказывает: «Вошел в денежный купеческий круг. Сами знаете, с волками жить, по-волчьи выть, и начал он эту самую купеческую жизнь, что день в трактире, а ночь в клубе либо где» («Поздняя любовь»). Нечего и говорить, что стряпчие, ходатаи по частным делам, все эти Расположенские, Муд-

ровы, Досужевы, Оброшенковы, Маргаритовы связаны с купечеством самыми тесными узами.

Купеческие дети, не успевшие еще «заматереть» в своем сословии, тянутся к кругу более интеллигентному, желая приобщиться к образованности и набраться хотя бы внешнего лоска. Так, молодой купчик Недопекин берет уроки хорошего тона у водевилиста Лисавского («Утро молодого человека»). «Вашего брата,— замечает Лисавский,— и по-русски-то говорить порядочно не выучишь, а вы уж и зазнаетесь. Без меня-то ты до сих пор говорил бы: «оттедова, откуличи, ахтер». Вася, «молодой купчик, приятной наружности и с приличными манерами», учится у трагика Громилова благородному тону («Таланты и поклонники»). «За что ты меня любишь?» — вопрошает трагик. «За то,— отвечает Вася,— что у нас в доме безобразие, а ты талант». По-своему «выламывается» из норм купеческого быта и сын купца Ширялова Семен, который, по словам рассерженного отца, «компанию водит бог знает с кем, так, с людьми, не стоящими внимания... Какая-то там актриса у него» («Семейная картина»). А приказчик купца Каркунова Ераст («Сердце не камень») ищет общества людей образованных. «Я,— говорит он,— не то, что другие из нашего брата, которые только и знают, что по трактирам шляться; я все больше к умным да к образованным людям в компанию приставал; хоть сам говорить с ними не могу, так, по крайней мере, от других занимаюсь».

Такова в самых общих чертах картина усиления социальных связей между представителями различных слоев общества, нарисованная драматургом.

Таковы условия, в которых совершается постепенная, но неуклонная интеграция различных социально-речевых стилей.

2

В пьесах Островского мы можем не только обнаружить результат сложного процесса интеграции различных социально-речевых стилей, но и проследить, как происходит самый этот процесс.

Вот человек впервые сталкивается с новым для себя словом чужого социально-речевого стиля; узнает его значение; оценивает — одобрительно или осуждающе; приходя к нему, он сначала в свой пассивный словарь; затем как бы опробует новое слово, порой произвольно толкуя его на

свой лад и словно бы «подмывая» его под себя; потом начинает пользоваться этим словом в своем речевом обиходе — пока еще в виде своеобразной «цитаты» из чужого социально-речевого стиля; наконец, осваивает это новое слово и окончательно включает его в свой активный словарь.

Этот сложный многоступенчатый процесс можно условно разделить на два основных этапа. Первый этап — встреча со словом (или выражением). Второй этап — освоение слова (или выражения).

Молодой купчик Недопекин («Утро молодого человека») заказал водевилисту Лисавскому сочинить для него «письмо в стихах к одной особе». Лисавский читает вслух свое сочинение:

«Я видел вас, как вы сидели в ложе,
И, боже мой, как были вы похожи
На пери, на жизель, на этих фей...».

«Что такой «фей?» — перебивает его заказчик. Это не значит, что ему знакомо значение слова «перы» или «жизель», но ему не хочется так уж сразу обнаруживать свое невежество; да и не запомнишь сразу столько новых слов. «Ах, как ты этого не знаешь! — с неудовольствием восклицает Лисавский. — Это такие воздушные существа». «Хорошо, хорошо, читай», — говорит ему Недопекин. Теперь он уже знает, что такое «фей». Это такие воздушные существа. Может быть, он как-нибудь к случаю и употребит это слово, если не забудет. Ведь запомнил же он французское «атанде» («Нет, жирно будет вас таким вином поить. Атанде-с»).

Не только сам Семен Парамонович Недопекин, но даже и лакей его осваивает иностранные слова. Он знает, что если у мальчика для услуг «штаны-то вот тут с пуговицами» — «это грума называется». «А то вот вместо кучера во фраке сажают — так это жокей».

В «Последней жертве» Лавр Мироныч обронил, между прочим, слово «феномен». «В своем роде, дяденька, это феномен-с», — отзывается он о Дульчине. Присутствовавшей при сем Глафире Фирсовне это слово внове. «Что такой за финомен? Я про таких людей сроду не слыхивала». «Это значит, — объясняет Лавр Мироныч, — необыкновенное явление природы». Несколько минут спустя Глафира Фирсовна попытается опробовать это новое для нее слово: «Лавр Мироныч! Лавр Мироныч! Да ну-ка ты, финомен, поди сюда!» Это слово еще не освоено ею; потому она употребляет его в ироническом смысле; потому

она, восприняв это слово на слух, произносит его в искаженной форме: «финомен».

В комедии «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» Миша Бальзаминов узнает от своей маменьки, что «есть такие французские слова, очень похожие на русские». «Какие же это слова, маменька? — спрашивает Бальзаминов. — Ведь как знать, может быть, они мне на пользу пойдут». Далее между матерью и сыном происходит примечательный диалог.

Бальзаминова. Разумеется, на пользу. Вот слушай! Ты все говоришь «я гулять пойду»! Это, Миша, не хорошо. Лучше скажи: «Я хочу проминаж сделать!»

Бальзаминов. Да-с, маменька, это лучше. Это вы правду говорите! Проминаж лучше.

Бальзаминова. Про кого дурно говорят — это мараль.

Бальзаминов. Это я знаю-с.

Бальзаминова. Коль человек или вещь какая-нибудь не стоит внимания, ничтожная какая-нибудь, — как про нее сказать? Дрянь? Это как-то неловко. Лучше сказать по-французски «гольтепа!».

Бальзаминов. Гольтепа. Да, это хорошо.

Бальзаминова. А вот если кто заважничает, очень возмечтает о себе, и вдруг ему форс-то собыют, — это «асаже» называется.

Бальзаминов. Я этого, маменька, не знал, а это слово хорошее. Асаже, асаже...».

Пойдет ли впрок недалекому Мише Бальзаминову маменькин урок? Запомнит ли он все эти мудреные слова? Сумеет ли употребить их к месту?

Драматург делает нас свидетелями того, как Бальзаминов в той же сцене с матерью уже пытается, правда пока неуверенно, опробовать одно из услышанных словечек. Павла Петровна, подбивая сына на соперничество с Устрашимовым, говорит ему: «Зато, коли ты понравилась, какой ты ему нос-то натянешь!» Бальзаминов, «все в задумчивости», произносит: «Асаже?» Вопросительная интонация призвана передать его неуверенность в том, что слово употреблено к месту. Но маменька поддерживает его в этом рискованном лингвистическом эксперименте: «Да, асаже славное сделаешь». Значит, не перепутал.

Пройдет некоторое время, и тот же Бальзаминов, но уже в заключительной части трилогии, в комедии «За чем пойдешь, то и найдешь», снова употребит это слово, на

этот раз с полной уверенностью, что сказано оно кстати. «Вот ты сердиться-то умеешь, — скажет он свахе Красавиной, — а каково мне было тогда, как меня из дому выгнали? Вот так асаже!»

Это, впрочем, не единственная попытка воспользоваться сообщенными маменькой выражениями. Когда в гостиной вдовы Антрыгиной схидная Пионова позволит себе уязвить нашего героя («Оно и видно, что вам делать-то нечего; то-то вы по всей Москве и ходите»), а хозяйка поспешит выручить гостя («Ах, какая ты, Анета! Отчего ж и не ходить? Погода теперь прекрасная»), Бальзамин-нов вставит: «Промпнаж-с» (заметим попутно, что многие персонажи Островского, приспособлявая иностранные слова к своей манере, произносят их с характерным прибавлением «словоерса»: «атанде-с», «фепомен-с», «пром-наж-с»).

Примеры эти относятся к узнаванию людьми необразованными слов культурного обихода. Но бывает и так, разумеется, что человек интеллигентного круга встречается с незнакомым ему раньше просторечным словом или выражением. В третьей главе уже упоминалось о словах «самодур», «стриюцкий», «уходил», «достатки», которые оказывались внове учителю Иванову, его дочери Лизавете Ивановне, Дульчину, князю Дулебову. Добавим еще один пример из «Дикарки».

«Какая ты хорошая женщина, Marie, как я люблю тебя», — говорит Ашметьев жене. «Как у тебя холодно это слово «люблю» — отвечает Марья Петровна. — Мне кажется, ты хочешь сказать мне: «я тобой люблюсь иногда». А любить — ведь это не то, это другое... Вон крестьяне или крестьянки, если любят кого очень, так говорят: «я жалею его». И это правда: кого любишь, так жалеешь». Ашметьеву не приходилось слышать раньше этого простонародного оборота. «Жалею, жалею», как это хорошо, в самом деле, это надо записать». Ремарка: «Вынимает книжку и записывает».

В его словаре появилось новое слово. Вскоре он использует его в разговоре с Варей.

Лингвисты, говоря о словарном составе языка, различают активный словарь и словарь пассивный¹.

¹ «Активный словарь — это слова, которыми пользуются для выражения своих мыслей; слова более или менее часто реализуемого запаса; слова, которыми владеют. Употребительность этого состава может применительно к тем или другим словам быть очень неодинаковой, но все они для тех, кому принадлежат,

Пользуясь этой терминологией, можно сказать, что Островский показал, во-первых, расширение пассивного словаря своих героев за счет слов и выражений чуждого им социально-речевого стиля и, во-вторых, переход новоузнанных слов из словаря пассивного в активный.

Не всегда, однако, этот переход совершается на наших глазах. Более того, в ряде случаев мы можем предположить, что вновь узнанное слово вряд ли когда-нибудь перейдет в активный словарь данного действующего лица.

Дудукин рассказывает Кручининой историю скандала, разыгравшегося между Незнамовым и купцом Мухобоевым («Без вины виноватые»). Он приводит слова Мухобоева: «Я, говорит, ему честь делаю, хочу с ним выпить, а он, какой-то подзаборник, еще смеет отказываться». «Что такое «подзаборник»? — спрашивает Кручинина. «Ребенок, брошенный, подкинутый к чужому крыльцу или забору», — поясняет Дудукин. «Как это глупо! — возмущается актриса. — Неужели еще находятся такие люди, которые позволяют себе подобные выходки?»

Итак, Кручинина узнала новое для себя слово — «подзаборник». Но слово это, оскорбляющее человеческое достоинство, вызывает у нее протест; можно быть уверенным, что оно никогда не сорвется с ее языка. И когда в том же втором действии пьесы Незнамов скажет: «Ведь, в сущности, я дрянь, да еще подзаборник», — она произнесет, «отвернувшись, тихо»: «Не говорите этого слова; я не могу его слышать». Она не может слышать этого слова, не то что произносить его.

В комедии «На бойком месте» Миловидов упрекает Аннушку в том, что она ему не сказала «все». «Да что все-то?» — искренне не понимает его Аннушка. «Да то, что у тебя был любовник, что ты с ним и теперь выдаешься». «Что ты! Что ты! Не грехи! — возмущается девуш-

обыкновенно «свои» слова, орудие «своей» мысли, готовое служить прежде всего ее выражению, а затем возбуждению ответных мыслей собеседника или читателя. Пассивный словарь значимых мыслей больше активного. Это очень многочисленные слова, которые понятны или о значении которых, более или менее точно, догадываются из контекста, но многие из которых только тогда всплывают в сознании, когда их приходится читать или слышать от других... Само собой разумеется, что совершенно определенных границ между активным и пассивным словарем быть не может и они все время передвигаются в зависимости от условий общения, чтения, речевых жанров, стилистической установки и т. п.» (Булаховский Л. Введение в языкознание. Ч. 2. М., 1954, с. 34—35).

ка.— Да я, пока к брату не переехала да тебя не увидела, не знала, что это и слово-то значит. Как же мне жить на свете после таких слов твоих!»

Примечательно, что у Аннушки, как говорится, язык не поворачивается повторить «это слово» — «любовник». И мы верим не только тому, что она лишь недавно узнала значение этого слова, но и тому, что это слово не может войти в активный словарь этой девушки. (А вот у Евгении это слово вошло в активный словарь давно и прочно: «Вот уж ты-то точно что любовник; это надо правду сказать,— говорит она тому же Миловидову.— Кто на тебя ни взглянет, всякий скажет, что любовник»).

Услышав от Градобоева слово «мерси», Курослепов недоумевает: «Какая такая мерси?» Градобоев: «Ты не знаешь? Это покорно благодарю» («Горячее сердце»).

«Ныпче все муар-антик в моду пошел»,— рассказывает Улита Никитишна мужу.— «Какой это муар-антик?» — переспрашивает Карп Карпыч.— «Такая материя»,— объясняет жена. Карп Карпыч: «Ну, и пущай ее» («Не сошлись характерами!»).

Ипполит объясняется со своим дядей: «За всю мою службу мне от вас такой результат?» Ахов: «Это что еще за слово дурацкое! Ты меня словами не удивишь!» («Не все коту масленица»).

Курослепов узнал, что значит «мерси», Карп Карпыч будет знать, что такое «муар-антик», а Ахов мог догадаться, что означает слово «результат». Но, судя по всему, вряд ли они намерены пользоваться в разговоре этими словами. Эти слова как бы отнесены ими в «запасник».

Можно ли считать, однако, что слово, поступившее в пассивный словарь, но не перешедшее затем в словарь активный, не совершило никакого движения? Можно ли считать, что в таком случае сфера употребления слова не расширилась? Нет, конечно. Уже одно то, что расширился круг людей, знакомых со значением данного слова, делает возможным более широкое его употребление. В самом деле, ведь речь — акт двусторонний, предполагающий не только говорящего, но и слушающего, предполагающий вместе с тем, что слушающий понимает. Без этого язык не мог бы быть орудием общения между людьми.

Таким образом, поступление слова из одного социально-речевого стиля в распоряжение представителя другого социально-речевого стиля, даже если оно остается в его пассивном словаре, может рассматриваться как одна из форм интеграции различных стилей.

Перейдем к тому, как Островский прослеживает процесс освоения нового слова или выражения, принадлежащего к иному социально-речевому стилю.

Отметим прежде всего, что драматург далеко не во всех случаях начинает с самого начала. Иначе говоря, далеко не всегда персонаж впервые знакомится с новым для него словом в пределах самой пьесы. Но драматург умеет и в этих случаях дать нам ясно понять, что слово это — недавно узнанное, не свое, не вполне еще освоенное, только еще осваиваемое.

Достигается это разными способами.

Иногда новое слово выделяется тем, что оно контрастно противоречит по своему стилю всему лексическому окружению. Иногда это слово употребляется либо неуместно, либо в искаженной морфологической форме. Иногда новое слово или выражение звучит прямо как цитата с ссылкой или без ссылки из чужого социально-речевого стиля.

Остановимся на каждом из этих способов.

Карп Карпыч Толстогораздов, «купец, седой, низенький, толстый», и Улита Никитишна, «жена его, пожилая женщина, без особых примет», попивая чаек на галерее своего дома, ведут неспешный разговор о том, о сем («Не сошлись характерами!»). Улита Никитишна, как мы помним, сообщает мужу, что «нынче все муар-антик в моду пошел», и добавляет: «Все дамы носят».

И хотя перед тем Улита Никитишна произнесла всего несколько слов, мы явно ощущаем, что «дама» — слово для нее новое, чужое, подхваченное. Следующая реплика Карпа Карпыча подтверждает это: «А ты нешто дама?» — «Обнакновенно дама», — простодушно отвечает Улита Никитишна. Всего два слова, но одно из них вступает по своей стилистической окраске в непримиримое противоречие с другим: если ты дама — не говори «обнакновенно», если ты говоришь «обнакновенно» — какая же ты дама? Улите Никитишне это невдомек: «Да что же такое за слово дама? Что в нем... (ищет слова) постыдного». Но Карп Карпыч до конца изобличает несостоятельность претензий своей супруги: «Все была баба, а как муж разбогател, дама стала! А ты своим умом дойди».

Чужеродным выглядит слово «дама» и в устах свахи Устиньи Наумовны («Свои люди — сочтемся!»). «Я, брат, и сама дама разухабистая», — заявляет рассвирепевшая

сваха неблагодарному Подхалюзину. Светское слово «дама» комически снимается вульгарным эпитетом «разухабистая».

Приведем еще одну реплику, в которой слово «дама» вступает в непримиримое стилевое противоречие со своим лексическим окружением. Мы имеем в виду реплику Лидии Чебоксаровой из «Бешеных денег». «Посмотрела бы, да стыдно светской даме подойти к косячку окну!» Нетрудно видеть, что здесь, в отличие от приведенных выше двух примеров, слово «дама», вполне органичное в устах героини, призвано оттенить чужеродность в ее лексике просторечного оборота «к косячку окну». В свою очередь это стилевое несоответствие призвано подчеркнуть противоречие между общественным положением, на которое претендует Лидия, и тем унижительным, по ее понятиям, положением, в которое поставил ее муж.

Купец Ермил Зотыч Ахов («Не все коту масленица») ввертывает в свою речь иностранное словечко «презент». И хотя оно употреблено уместно, из контекста видно, что это слово для него случайное, неорганическое, где-то налету подхваченное. «Ты вот снеси к Дарье Федосевне этот самый презент и скажи: мол, Ермил Зотыч приказали вам отдать в знак вашей ласки! Слышишь? Ты так и скажи: в знак вашей ласки! Ну, как ты скажешь, старая?» Фразеология и лексика всей реплики самая что ни на есть просторечная. Рядом с этими «мол», «в знак вашей ласки», «старая» слово «презент» выглядит инородным.

Важно, однако, отметить, что слово это (судя по тому, что оно употреблено к месту и произносится без искажения) вполне освоено и взято на вооружение в купеческой речи как своего рода украшение, этакий словесный завиток. Не случайно и то, что и Феона, видимо, это слово слышать приходится не впервой; она, не переспрашивая, понимает, что «презент» означает подарок. Следовательно, слово это уже бытует в купеческой среде (кстати, человек культурный вряд ли стал бы употреблять без всякой нужды французское «презент» вместо русского «подарок»; Ахову видится в этом особый шик — вот, дескать, какие мы слова запросто употребляем).

В той же сцене с Феоной Ахов употребляет слово «самосознание», которое вне контекста может быть принято за философский термин. Но вот контекст. Ахов, даря Кругловым свой дорогой «презент», хочет, «чтоб видел я от них, из лица из их, что я вот их вроде как жалую выше всякой меры», «чтоб видел я в них это самосозна-

ние, что настоящие они люди и что я вот кому хочу, тому и дарю, не взирая».

Из контекста видно, как далек Ермил Зотыч от фило-софской терминологии, — просто где-то услышал он это мудреное словечко — «самосознание», вот оно и запало ему в память, вот он и использовал его на свой лад.

Речь Серафимы Карповны Асламевич, в девичестве — Толстогораздовой, во втором замужестве — Прежневой («Не сошлись характерами!»), в целом довольно грамот-на и почти литературна. Правда, она несколько на патри-архальный лад именует своих родичей — «папешка», «ма-менька», «братец», «сестрица», — но если сравнить ее сло-варь со словарем папешки Карпа Карпыча или мамешки Улиты Никитишны, мы обнаружим, что дочь выражается не в пример культурнее — недаром она в пансионе вос-питывалась.

Но драматург одним мастерским штрихом сразу же дает нам понять, что культура речи Серафимы Карповны носит характер, так сказать, благоприобретенный, что еще не так давно речь ее вряд ли сильно отличалась от речи ее родителей.

Вот этот штрих.

Серафима Карповна просит мужа взять ее с собой в присутствие: «Что же, я тебя нигде не острамлю, я в пансионе воспитывалась». Это остаточное слово «острам-лю» открывает нам, каков был вчера язык героини и как далек еще от завершения процесс изживания привыч-ных просторечий в языке этого купеческого чада, хотя ча-до это «в пансионе воспитывалось» и было замужем за «важным человеком в чинах».

В иных случаях драматург дает нам возможность и без контекста убедиться в том, что слово, употреб-ленное персонажем, им еще недоосвоено: оно употребляет-ся в искаженной морфологической форме.

Обратимся хотя бы к уже знакомому нам слову «про-минаж», которым Павла Петровна Бальзаминова обо-гатила словарь своего сына, пребывая в глубокой уверенности, что это «французское слово, очень похожее на русское». На самом же деле это слово-ублюдок, родив-шееся от смешения французского *promenade* (прогулка) с русским глаголом «проминаться» — ходить. Это слово было весьма распространено в среде людей малокультур-ных, желавших «свою образованность показать». («Зачем твои променажи в чужом саду?» — грозно вопрошает Ба-рабошев Платона в комедии «Правда — хорошо, а счастье

лучше». «Я каждый день делаю проминаж в карете», — сообщает минная купчиха Оболдуева в комедии «Красавец-мужчина». Отметим попутно, что «полпированный негодник» Барабошев произносит это слово в форме, более близкой к французскому первоисточнику и более далекой от русского «проминаться»: «променаж», а не «проминаж», как его произносят Бальзаминова и Оболдуева).

Пристрастие к иностранным словам, перевранным на свой лад, нередко встречается среди персонажей Островского, принадлежащих к купеческому или мещанскому кругу.

«Да, голубчик ты мой, — жалуется купец Ширялов на своего сына, — он теперь и без денег-то вертится как угорелый; а попадись ему деньги-то, так он такой крапболь сделает — только пшик, да и все тут, как порох» («Семейная картина»).

«Сыновья-то там запрутся, да и пьют, — рассказывает сваха Карповна, — крапболь у них там всякий идет» («Бедная невеста»).

«А ежели в этакое разе да зашить, — признается купеческий сын Андрюша Брусков, — так ведь каких крамблей наделать можно» («Тяжелые дни»).

Во всех трех случаях французское слово «карамболь» (caramble), означающее удар в бильярдной игре, употребляется в переносном смысле, в весьма произвольном значении. И во всех трех случаях оно произносится неправильно — либо «крапболь», либо «крамболь», но не «карамболь».

Примечательно, что никто не неволит персонажей Островского употреблять слова, которые они еще не научились даже правильно произносить. Но слова эти кажутся тем заманчивей, чем труднее их освоить; впрочем, ведь люди, произносящие «проминаж» или «крапболь», уверены, что именно так и только так их и следует произносить.

Зачем, казалось бы, Домне Пантелевне («Таланты и поклонники») употреблять в разговоре с Великатовым слова иностранного происхождения? Иван Семеныч человек простой, и разговаривает он с матушкой актрисы Негинной по-простому: «Так все, словно тоска какая-то, Домна Пантелевна; все, словно я не в себе». Слово найдено: «тоска» — хорошее, ясное, понятное, точное русское слово. Так нет же, Домне Пантелевне понадобилось вставить: «Пахондрия». И деликатнейший Иван Семеныч, не желая обидеть Домну Пантелевну, повторяет вслед за

ней это мудреное слово в той же искаженной форме: «Действительно, Домна Пантелевна, пахопдрия».

Парадоксальность ситуации заключается в том, что помещик Великатов и мещанка Домна Пантелевна как бы на время обмениваются стилями речи. Это ему, человеку образованному, приличествовало бы определить свое состояние духа ученым словом «ипхопдрия». Это ей, простой русской женщине, приличествовало бы назвать это состояние духа простым русским словом «тоска». Так вот поди ж ты!

На этом примере отчетливо видно, как размываются границы между различными социально-речевыми стилями.

Примеров искажения педоосвоенных слов и выражений можно было бы привести из пьес Островского множество. Приведем в дополнение к сказанному лишь несколько таких примеров из разных пьес.

Подрядчик Хлынов говорит «паре держать» вместо «пари» («Горячее сердце»). Купец Ахов произносит «кап-паньон» вместо «компаньон» («Не все коту масленица»). Ключница Михевна произносит «победительно просят» вместо «убедительно просят» («Последняя жертва»). Горничная Аннушка рассказывает, что Шалавина выходит замуж «за особых порученцев» — вместо «за чиновника для особых поручений».

И так далее.

Во всех подобных случаях драматург как бы ставит на характерном словоупотреблении клеймо: «не освоено».

4

Бывает и так, что персонажи сами прямо указывают, что данное слово или выражение заимствовано из чужого социально-речевого стиля. Они как бы цитируют этот стиль, тут же делая соответствующую ссылку, как это и принято при цитировании.

«Вы нас застали, — говорит Глумов Василькову, — когда мы про брак разговаривали, то есть не про тот брак, который бракуют, а про тот, который на простонародном языке законным называется» («Бешеные деньги»). Глумов не желает, чтобы выражение «законный брак» было сочтено принадлежащим к его манере выражаться; это «на простонародном языке» так называется. Кроме того, Глумов, употребляя просторечный оборот, как бы опускается до Василькова, этого, по его определению, «эффиона», который, как мы знаем, «дворянин, а

разговаривает, как матрос с волжского парохода». Извольте, как бы пронизывает здесь Глумов, я употреблю выражение из близкого вам простонародного языка, так вам будет понятнее.

Небезынтересно отметить, что со временем выражение «законный брак» перестало восприниматься как специфически простонародное и стало общеупотребительным — судьба многих просторечных оборотов. В данном случае драматург зафиксировал один из этапов на пути просторечия к общелитературному употреблению — употребление его со «стилистической пометой».

С аналогичной ссылкой на просторечное словоупотребление мы встречаемся в реплике Флора Федулыча Прибыткова («Последняя жертва»), хотя на этот раз ссылка несет несколько иную драматическую функцию: «У нас простые люди говорят: палка на палку нехорошо, а обед на обед нужды нет». И здесь простонародное выражение дается как своего рода цитата; и здесь говорящий как бы припоравливается к стилю своей собеседницы — мещанки Глафиры Фирсовны. Но любопытно, что Флор Федулыч начинает фразу словами: «У нас простые люди говорят...» Этим оборотом он, с одной стороны, отделяет себя от простых людей (это не он, Флор Федулыч, так говорит, это они, простые люди, так говорят), а с другой стороны, признает свою связь с этими людьми (это у нас простые люди так говорят). Разбогатевший купец Прибытков одновременно подчеркивает и то обстоятельство, что он вышел из простых людей, и то обстоятельство, что он вышел из простых людей, то есть больше не принадлежит к их среде.

«На вкус, на цвет образца нет». «Одни любит арбуз, а другой — свиной хрящик». В устах «блестящего барина» Паратова («Бесприданница») эти народные пословицы звучат несколько чужеродно. Это и вынуждает Огудалову спросить у него: «Откуда вы столько пословиц знаете?» Ответ Паратова нам уже известен: «С бурлаками водился, тетенька, так русскому языку выучишься».

Напомним последующий обмен репликами между Паратовым и Карандышевым:

Карандышев. У бурлаков учиться русскому языку?

Паратов. А почему же у них не учиться?

Карандышев. Да потому, что мы считаем их...

Паратов. Кто это: мы?

Карандышев (разгорячась). Мы, то есть образованные люди, а не бурлаки.

Паратов. Ну-с, чем же вы считаете бурлаков? Я судохозяин и вступаюсь за них; я сам такой же бурлак».

Паратов бравиров своей близостью к бурлакам и их языку, но, хотя он утверждает, чтобы спровоцировать Карандышева на скандал, что «я сам такой же бурлак», язык, который он подслушал у бурлаков, остается для него чужим языком, который он может лишь цитировать.

Точно так же и в языке Павлы Петровны Бальзаминовой (а затем ее сына) «французские слова, очень похожие на русские», так и остаются чужими, «французскими» словами, только «похожими» на свои, русские. Это не ее слова, это тем более не слова ее сына, это цитаты — и не столько из французского языка, сколько из недостижимого, но манящего речевого стиля людей образованного круга.

Цитата не всегда сопровождается в пьесах Островского ссылкой или «стилистической пометой». Иной раз драматург ограничивается тем, что дает нам возможность догадаться, что то или иное слово или, чаще, выражение заимствовано из чужой фразеологии.

«Из политических новостей только одна, — сообщает Лавр Мироныч, — здоровье папы внушает опасения» («Последняя жертва»). Последующая реплика Глафиры Фирсовны сразу же обнаруживает, что Лавр Мироныч произносит не свои, а чужие слова: «Кому же это? Уж не тебе ли?» И становится ясным, что Лавр Мироныч буквально воспроизвел штамп газетного сообщения.

Другой пример. Ипполит, замысливший решительный разговор с Аховым («Не все коту масленица»), еще до появления дяди, в сцене с ключницей Феоней, начинает изъясняться в весьма необычном для себя стиле: «Всему конец, — прощай навек!»; «глаза закроются навек, и сердце биться перестанет»; «черный ворон, что ты выешься над моею головой!». Феона поражена, хотя и подозревает притворство: «Ах, Аполитка, Аполитка, хороший ты парень, а зачем это только ты так ломаешься? К чему ты не от своего ума слова говоришь, — важность эту на себя напускаешь?» Но даже и без этой реплики Феоны читатель (или зритель) чувствует, что Ипполит «не от своего ума слова говорит», то есть пользуется не свойственной ему лексикой и фразеологией.

Из последующей сцены с Аховым мы поймем, что все это было как бы ренетичней перед решающим объяснением с дядей. В самом деле, Ипполит повторяет дяде ту же сакраментальную фразу: «Глаза закроются навек, и сердце

биться перестанет» — и добавляет в том же стиле: «умерла моя надежда, и скончалась любовь...» Ипполит, как нетрудно догадаться, цитирует здесь обрывки модного в то время песенно-романсного репертуара, выдавая чужую фразеологию за свою. «Есть люди глупые и закоснелые, — заявляет он, — а другие желают, в своих понятиях и чувствах, быть выше». Он желает «в своих понятиях и чувствах, быть выше», а своих слов для выражения этих высших понятий и чувств у него нет. Ипполит принадлежит к числу тех героев Островского, которые инстинктивно тянутся к более культурной среде. Но, как резонно отмечает все та же Феона, «от глупых-то ты отстал, а к умным-то не пристал, так и мотаешься».

Точно так же нам нетрудно догадаться, что Кукушкина («Доходное место») взяла напрокат фразеологию ходовой мелодрамы или лубочного романа, когда патетически восклицает: «Плачь, плачь, несчастная жертва, оплакивай свою судьбу! Плачь до могилы! Да ты уж лучше умри, несчастная, чтобы не разрывалось мое сердце!» Уж очень этот «высокий штиль» не вяжется со свойственной Фелисате Герасимовне лексикой и фразеологией. (Вспомним: «У меня чистота, у меня порядок»; «Хоть укради, да дай»; «А ведь есть такие, без понятия, женщины». Таков ее действительный стиль.)

В том же «Доходном месте» Полинька говорит Жадову: «Человек создан для общества». Жадов поражен: «Что?» «Человек создан для общества», — упрямо повторяет Полина. Жадов чувствует, что жена говорит не свои слова: «Откуда это у тебя?»

Мы знаем откуда. Мы были свидетелями сцены Полины с Юлинькой, поучавшей сестру, как ей вести себя с мужем.

«Юлинька. Он должен знать, что человек создан для общества.

Полина. Как ты говоришь?

Юлинька. Человек создан для общества. Кто ж этого не знает! Это нынче решительно всем известно.

Полина. Хорошо. Я это ему скажу».

Но даже если бы мы и не присутствовали при этом разговоре, мы тотчас распознали бы, что Полинька говорит не свои слова. И дело не только в самой мысли, но и в афористической форме выражения мысли, совершенно несвойственной Полине, ум которой отнюдь не склонен к обобщениям. Кстати, Юлинька тоже, разумеется, не сама придумала этот афоризм — это некое общее место («Кто

же этого не знает!»). Более того, Юлинька не способна не только придумать такой афоризм, но даже как следует уразуметь его. Она, как и Полина, полагает, что для общества «нужно только одеваться по моде».

Юлинька в полном смысле слова осваивает этот афоризм, понимая и толкуя его на свой лад. Полинья же только лишь цитирует чужой афоризм. Может быть, когда-нибудь она поймет под влиянием мужа, что «для общества-то нужно приготовить себя, образовать». Тогда фраза «человек создан для общества» обретет для нее совсем другой смысл. Тогда эти слова перестанут для нее быть цитатой и станут своими, но уже по-иному, чем для Юлиньки.

Островский, как мы видели, фиксирует в своих пьесах различные этапы освоения слова (или выражения) в процессе интеграции социально-речевых стилей. При этом процесс интересует драматурга куда больше, чем результат. Это и понятно. Слово или выражение, до конца освоенное, сливающееся со своим лексическим и фразеологическим окружением, становится стилистически нейтральным и теряет какую то ни было социальную характерность. Как это ни парадоксально, но, становясь вполне «своим», слово становится, тем самым, вполне «ничьим».

По мере того как то или иное слово (или выражение) поступает в распоряжение всего общества, это слово или выражение перестает служить драматургу средством социальной характеристики персонажей.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

1

Упорное стремление выйти за пределы своего социально-речевого стиля, настойчивое желание отточить свой язык, усердное старание расширить свой словарь, овладеть лексикой и фразеологией различных стилей — это для большинства персонажей Островского не прихоть, не каприз, а следствие жестокой необходимости укрепить свои позиции в жизни. Ибо они инстинктивно чувствуют, что язык — это орудие не только общения, но и борьбы.

«Живой язык отличается от мертвого тем, — справедливо замечает С. Шамбинаго, — что он вечно творится. Речь

персонажей драматурга жива потому, что они сами — действительные участники в процессе этого творчества. Для них язык не только безразличное средство для необходимой беседы. Он нужен им как психологическая опора. Поэтому они все время чутко вслушиваются в чужие и свои речи, очень переимчивы, необыкновенно внимательны на услышанное или вычитанное, весьма падки на остро словные, прекрасные изобретатели новых словечек. Все они как бы бессознательно чувствуют исконную магическую силу слова. Стремление набраться нужных слов — постоянно у героев Островского»¹.

«Мой-то умных слов совсем не знает», — сокрушается о своем незадачливом сыне Павла Петровича Бальзамина. И продолжает: «Знай-ка он умные-то слова, по нашей бы стороне много мог выиграть: сторона глухая, народ темный. А слов-то умных не знает. Да и набраться-то негде. Уж хоть бы из стихов, что ли, выписывал» («Праздничный сон — до обеда»).

Аграфена Платоновна («В чужом пиру похмелье») почти в тех же выражениях говорит об Андрее Брусьеве: «Куражу не имеет сказать вам, потому что умных слов не знает от своего дурацкого воспитания».

«Маменька говорит, что я разговору не знаю, — сетует Лариса. — Коли хотят, чтоб я знала разговор, дайте мне настоящих кавалеров. А то как же мне знать разговор, коли я все сижу одна и сама промежду себя думаю?» («Не было ни гроша, да вдруг алтын»).

Итак, кто знает «умные слова», много может выиграть в жизни. Отсюда и стремление понабраться умных слов. «Разговаривать нужно уметь», — объясняет Вася свой успех у девушек («Горячее сердце»). «Вы разговаривать умеете, значит, шансы на вашей стороне», — говорит Дудков Бакину («Таланты и поклонники»). «Все мое несчастье, что я не умею поддерживать разговора», — жалуется Васильков Телятеву («Бешеные деньги»).

Это, так сказать, наступательная тактика. Ей соответствует тактика оборонительная. Так, например, Мавра Гарасовна Барабошева («Правда — хорошо, а счастье лучше») хочет для своей внучки «зятя и богатого, и чтоб тихого, не из бойких, чтоб он с затруднением да не про все разговаривать-то умел; потому она сама из очень простого

¹ Шамбинаго С. Из наблюдений над творчеством Островского. — В кн.: Творчество А. Н. Островского. М.—Пг., 1923, с. 339.

звания взята». Если жених «ученые речи говорит», она «боится, что уважения ей от такого не будет».

По этому поводу пянька Фелицата резонно замечает: «Где ты нынче найдешь богатого да неразвязного?.. Вяжет-то человека что? Нужда. А богатый весь развязан...»

С этим согласен, видимо, и Константин Каркунов («Сердце не камень»), внушающий приказнику Ерасту: «Я большое состояние прожил, а ты всегда жил в бедности; я рассуждаю свободно, а ты в рассуждении связан».

Конечно, есть среди героев Островского и такие, которые любят язык бескорыстно. «Люблю разговор рассыпать», — признается, например, Кулигин в «Грозе». «Любезна мне игра ума и слова...» — провозглашает царь Берендея в «Снегурочке». «Люблю словес извитие и жажду его душой», — говорит Кочетов приятелю («Комик XVII столетия»). Но большинство персонажей Островского уверено, подобно Чебоксаровой, что «говорить надо что-нибудь, чтоб быть заметным» («Бешеные деньги»), или, подобно Барабошеву, что «словесность» нужна «для убеждения» («Правда — хорошо, а счастье лучше»).

Чтобы выйти победителем из словесных схваток или, во всяком случае, не быть поверженным в прах, надо непрерывно вооружаться, накапливая впрок побольше всяких слов, — «умных», «язвительных», «поразительных».

К словесным схваткам готовятся всей системой воспитания, хотя и по-разному, в самых различных социальных группах.

Домна Пантелевна («Таланты и поклонники») за словом в карман не полезет — женщина бойкая, озорная. «Да откуда оно у вас, это озорство-то? — спрашивает ее Нароков. — От природы или от воспитания?» «Ах, батюшки, откуда? — отвечает Домна Пантелевна. — Ну, откуда... Да откуда чему другому-то быть? Жила всю жизнь в бедности, промежду мещанского сословия; ругань-то каждаый божий день по дому кругом ходила, ни отдыху, ни передышки в этом занятии не было... В нашем звании только в том и время проходит, что все промеж себя ругаются».

А вот другая героиня Островского — из тех, кто обучался в пансионах и «с мадами воспитывался», — Лидия Чебоксарова («Бешеные деньги»). Но и с ней, по отзыву ее почтенной матушки, «самый ловкий светский говорун не стоворит и не удивит ее ничем».

Вообще же герои Островского предпочитают обороне наступление и на атаку отвечают контратакой. Такова,

например, тактика приказчика Кудряша в его непрерывных словесных схватках со своим хозяином Диким: «Да, не спускаю и я: он слово, а я — десять; плюнет да и поидет» («Гроза»).

К каждой предстоящей словесной схватке опытные «бойцы» готовятся заранее, со всей обстоятельностью. Олпньке, например, предстоит решительное объяснение с Васютиным («Старый друг лучше новых двух»). «Что ты задумалась?» — спрашивает ее маменька. «Да надобно язвительных слов побольше придумать». «Придумывай, придумывай! — одобряет Татьяна Никоновна. — И я после подбавлю». «Только погодите, маменька, не мешайте! — останавливает ее дочь. — Слова-то в голове, одно за другим, так и выются клубком, только бы не забыть».

Когда рассерженный Бальзампов («За чем пойдешь, то и найдешь») пытается угрожать Красавиной судом («Я на тебя и суд найду!»), бывалая сваха несколько не теряется: «Что же станешь на суде говорить? Какие во мне пороки станешь доказывать? Ты и слов-то не найдешь; а и найдешь, так складу не подберешь! А я и то скажу, и другое скажу; да слова-то наперед подберу одно к другому».

Домна Пантелевна, собираясь крупно поговорить со студентом Мелузовым, заявляет дочери: «Нет, матушка, никто мне не запретит, захочу вот, так и обругаю, в глаза обругаю. Самые что ни есть обидные слова подберу, да так-таки прямо ему и отпечатаю...» («Таланты и поклонники»).

Барабошев и Мухояров готовятся к серьезному разговору с Маврой Тарасовной, у которой им необходимо выпросить крупную сумму («Правда — хорошо, а счастье лучше»). И они заранее разрабатывают тактику предстоящего словесного сражения. «Для убеждения пужна и словесность», — говорит Барабошев. «За словесностью остановки не будет, — заверяет его Мухояров, — потому как у вас на это дар свыше. Пущайте против маменьки аллегорию, а я в ваш тон потрафлю — против вашей ноты фальши не будет». «Значит, спелись», — подводит итоги Барабошев.

2

Вступая в словесную схватку, не каждый надеется на свои силы и потому стремится, если есть к тому возможность, сразу же «поставить на место» противника, навязав

ему неравные условия боя. Для этой цели служит своего рода речевая субординация, которую ревностно соблюдают те, кому это на пользу.

«Вы еще очень молоды, чтобы так разговаривать», — заявляет князь Дулебов актрисе Негинной («Таланты и поклонники»).

«Уж очень ты разговорила, — ставит на место свою внучку Мавра Тарасовна, — а птица ты еще не велика, и не пристало мне с тобой много разговорных слов говорить» («Правда — хорошо, а счастье лучше»).

«Красноречие оставь! Тебе оно нейдет», — обрывает в этой же пьесе Барабошев Платона.

«Говорить-то ты не умеешь!» — укоряет купец Ахов Агнию Круглову («Не все коту масленица»).

Дулебов, Мавра Тарасовна, Барабошев, Ахов кровно заинтересованы в строгом соблюдении речевой субординации. Они не хотят и не могут предоставить своим собеседникам равные возможности в словесных сражениях, ибо в этом случае могут быть побиты.

Негина очень точно расщепляет тактический смысл демарша Дулебова: «Вот это мило! «Вы еще молоды!» «Значит, молодых можно обижать, сколько угодно, и они должны молчать». Да, именно этого и хотелось бы князю: привести свою собеседницу к покорному молчанию.

Мавра Тарасовна не хочет говорить с внучкой «разговорных слов», то есть не желает вступать с ней в диалог. Смысл такой: я тебе буду говорить (указывать), а с тобой разговаривать не стану.

Барабошев считает красноречие не только своим достоинством, но и своей привилегией. Потому-то он и не хочет признать за своим приказчиком права на пользование этим оружием. «Красноречие оставь!» — безапелляционно заявляет Амос Панфилов.

Ахову не нравится, что Агния говорит с ним, богачом, независимо, как с равным. «Что вы, страшны, что ли, очень?» — смело спрашивает она его. Слово «страшен» не по душе Ахову, оно кажется ему недостаточно почтительным, и он пускается в своеобразную лингвистическую дискуссию: «Не страшен я; страшен-то черт, да еще пугало страшное на огороде ставят, ворон пугать. Говорить-то ты не умеешь! Не страшен я, а грозен». Весьма произвольный семантический анализ слова «страшен» понадобился ему для того, чтобы поставить зарвавшуюся Агнию на свое место. «Говорить-то ты не умеешь!» означает: «Не забывай, кто ты и кто я».

Инстинктивное ощущение действительной силы слова приобретает у некоторых персонажей Островского чуть ли не мистическую форму.

Купчиха Настасья Панкратьевна Брускова («Тяжелые дни») признается: «Вот я еще мудреных слов боюсь».

Чем меньше понимает она смысл слова, тем больше она его пугается: «Бог его знает, что оно значит, а слушать-то страшно». Стряпчий Мудров, например, запугал ее словом «металл»: «Оставьте, я вас прошу. Уж я такая робкая, право, ни на что не похоже. Вот тоже, как услышу я слово «жупел», так руки-ноги и затрясутся».

Мещанка Домна Евстигнеевна Мигачева («Не было ни гроша...») всерьез верит в магическую силу проклятий. Когда Елесю забирают в участок, она уверена: беда сына пришла «от слов моих, пропасти-то все я ему сулила».

Глафира Фирсовна («Последняя жертва») приводит слова странницы Манефы. «Вот Манефа говорит: «Я своим словом на краю света, в Америке, достану и там на человека тоску да сухоту нагою. Давай двадцать пять рублей в руки, из Америки ворочу». Глафира Фирсовна, женщина далеко не простодушная, готова поверить в то, что «словом» можно человека где угодно достать.

Надо только знать «слово». Вот и Сплан в «Горячем сердце» уверен, что Аристарх оттого удачливо рыбу ловит, что «слово» знает: «Коли слово знать, на что лучше». «С приговором-то оно... действительно... Много ты этого всякого приговору знаешь, а я не знаю, вот она мне и не попадает».

«Колдун не колдун, а слово знает», — говорит Фелицата о Грознове («Правда — хорошо, а счастье лучше»). Сам Грознов, правда, в магическую силу слова не верит, но пользуется верой других. Еще в молодости он, «по научению умных людей», связал словом Мавру Тарасовну: «Взял я с нее такую самую страшную клятву, что ежели эту клятву не исполнить, так разнесет всего человека... А клятва эта была в том, что ежели я ворочусь благополучно и что ни истребую у нее, чтоб все было... А на что мне? Так, пугал... И клятва эта вся пустая, так, слова дурацкие: на море, на окіяне, на острове буяне...»

«Всурьез» повторяет обезумевший Кисельников в последнем акте «Пучины», как заклинание: «Талан-доля, иди за мной, я буду счастлив, и ты будешь счастлив!» «Это я его научил, — признается Боровцов. — Как, говорю,

Кирюша, за чем пойдешь или получить чего хочешь, тверди эту пословицу — дело верней будет».

Какие бы извращенные формы ни принимала вера в слово в умах людей невежественных, в основе этой веры убежденность в том, что слово — сила.

Отсюда такое самодовольство у краснобаев и такая откровенная зависть к ним тех, кто лишен дара слова.

«Такое мне дарование дано от бога разговаривать, — похваляется Барабошев, — что даже все удивляются» («Правда — хорошо, а счастье лучше»).

Чрезвычайно доволен своим даром слова и богатый барин Мамаев («На всякого мудреца довольно простоты»). «Говорить я хоть до завтра», — гордо заявляет он. С упоением вспоминает о временах, когда он «всех поучал, от мала до велика. Часа по два каждому наставления читал; бывало, в самые высшие сферы мышления заберешься, а он стоит перед тобой, постепенно до чувства доходит, одними вздохами, бывало, он у меня истомится. И ему на пользу, и мне благородное занятие».

В той же комедии самозабвенно краснобайствует «либерал» Городулин. И хотя он с легкой иронией говорит о речи адвоката, у которого «красноречие лилось, клубилось, выходило из берегов и, наконец, стихло в едва заметное журчанье», на самом деле умение красно, легко и складно говорить он и в себе и в других ценит превыше всего. Недаром он восхищается Глумовым: «Говорите вы прекрасно; вот важная вещь». И снова, ему же: «А как вы говорите! Да, нам такие люди нужны, пужны, батюшка, пужны!»

Тот, кто лишен дара речи, многое теряет. «Только что складу в словах не знаю, вот одно», — сокрушается Ипполит («Не все коту масленица»). «Ей не пужно сердца, а нужны речи. А у меня речей нет», — горестно восклицает Васильков («Бешенные деньги»).

«Поглядеть любо-дорого, самый первый вкус, — аттестует Фетинья свою дочь. — Одно беда, — разговором нескладна... Войдет, — удивит, убьет красотой всякого; а скажет слово, так и сразит, так с ног и сразит» («Не было ни гроша...»).

По верному наблюдению Вл. Филиппова, «Островский замечательно изображает и людей с заторможенной речью. Это — люди, которые часто даже своим ограниченным запасом слов пользуются с трудом. Они мучаются, подыскивая нужное им слово, или топчутся на месте, повторяя какое-нибудь одно словечко, ставшее для некоторых из них

настолько привычным, что они пользуются им во всех случаях жизни»¹.

Следует заметить, однако, что нередко именно персонажи «немотствующие», лишенные дара речи, испытывают неопределимую тягу к многоглаголанию. Таков, например, содержатель трактира Селиверст Потапыч Маломальский («Не в свои сани не садись»). «Ты и так-то разговаривать не мастер, — резонно укоряет его Русаков, — а как уж важность-то на себя напустишь, так хоть вовсе брось».

«Ума у тебя нет; а разговаривать любишь». Эти слова, которыми Карп Карпыч ставит на место свою супругу («Не сошлись характерами!»), можно отнести не к одной Улите Никитишне.

Итак, Островский характеризует своих героев, во-первых, приверженностью их к определенному социально-речевому стилю и, во-вторых, стремлением их выйти за пределы этого стиля и освоить лексику и фразеологию соседствующих социально-речевых стилей. В том и другом случае драматург воспроизводит реальные процессы, происходившие в языке русского общества и отразившие в свою очередь глубочайшие социальные сдвиги.

3

«Драматизм состоит не в одном разговоре, а в живом действии разговаривающих одного на другого. Если, например, двое спорят о каком-нибудь предмете, тут нет не только драмы, но и драматического элемента; но когда спорящиеся, желая приобрести друг над другом поверхность, стараются затронуть друг в друге какие-нибудь стороны характера или задеть за слабые струны души и когда через это в споре выражаются их характеры, а конец спора ставит их в новые отношения друг к другу, — это уже своего рода драма. Но главное в драме — отсутствие длинных рассказов и чтоб каждое слово высказывалось в действии»².

Отвечает ли драматургия Островского этому категорическому требованию, сформулированному Белинским в его знаменитой работе «Разделение поэзии на роды и виды»? Можем ли мы утверждать, что для пьес Островского характерно «отсутствие длинных рассказов» и что в них

¹ Филиппов Вл. Язык персонажей Островского. — В кн.: А. Н. Островский-драматург, с. 101.

² Белинский В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 5. М., 1954, с. 62.

«каждое слово» высказывается в действии? Не возразят ли нам на это, что «длинных рассказов» в его пьесах не так уж мало и что далеко не «каждое слово» в этих пьесах несет действительную нагрузку?

Нам назовут не только «длинный рассказ» Мити о порядках в торцовском доме («Бедность не порок») или столь же пространный, да к тому же еще неоднократно повторяемый рассказ вдовы Незабудкиной о ее стесненном положении («Бедная невеста»). В этих случаях можно было бы сослаться на то, что молодому драматургу, еще не приобретшему достаточного опыта, извинительно отступить от требований. Но мы уже не сможем повторить этого довода, если нам напомним рассказ Гурмыжской о Несчастливцеве в первом действии «Леса» или рассказ Дудукина о Незнамове во втором действии «Без вины виноватых».

Нам приведут, далее, в пример целые сцены, в которых, казалось бы, не только не «каждое слово» «высказывается в действии», но и все слова, вместе взятые, лишены как будто действительной подоплеки. Ну хотя бы спор героев «Пучины» о том, «как правильнее судить дело: по закону или по человечеству». Или разговор Карпа Карпыча с Улитой Никитишной о том, как надлежит понимать слово «дама» в комедии «Не сошлись характерами!». Или поучительную беседу Настасьи Папкратьевны со стряпчим Мудровым о словах «металл» и «жупел» и о том, кому легче на свете жить — кто без денег или кто с большими деньгами, — в «Тяжелых днях». И так далее.

Более того, нам напомним слова Кулигина из «Грозы», который сам признается, что любит «разговор рассыпать», и приведут в параллель письмо самого драматурга к М. П. Садовскому, в котором он приглашал артиста, чтобы «рассыпать разговор серьезный». Попросят нас вспомнить и слова подьячего Кочетова из комедии «Комик XVII столетия»:

«Беседовать прохладно я желаю,
От разума и от писаний книжных,
О том, о сем, о суете житейской.
Вопросами друг друга испытую,
Парить умом над сей земной юдолюю,
Красноглаголиво, преизощренно,
Витийственно свои слагаешь речи
И мнишься быти новый Златоуст.
Люблю словес извитие и жажду
Его душой».

Напомнив слова царя Берендея из «Снегурочки»:

«Любезна мне игра ума и слова:
Простая речь жестка. Уборы красят
Красивых жен; высокие палаты
Прикрасами красны, а речи — складом,
Теченьем в лад и шуткой безобидной», —

тут же сошлется на авторитет такого знатока творчества Островского, как Н. П. Кашин: «Эти слова премудрого царя Берендея вполне применимы к самому А. Н. Островскому... Этой склонностью «рассыпать разговор» и украшать его прикрасами А. Н. Островский наделяет и своих персонажей»¹.

В исследовании А. И. Ревякина мы читаем: «Заботясь о наиболее правдивом речевом выражении своих персонажей, Островский обратился к характероописательному и правоописательному диалогу — беседе... В пьесах Островского беседуют почти все действующие лица, рассказывая друг другу разнообразные бытовые случаи, истории и происшествия»².

Действительно, среди героев Островского не одни только калиновский самоучка не прочь «разговор рассыпать», не только отец комика XVII столетия любит «словес извятие» и жаждет его душой; не только сказочному царю Берендею любезна «игра ума и слова». В пьесах его действительно немало неторопливых бесед «о том, о сем, о суете житейской» — о том, что, мол, «отчего же не надуть приятеля, коли рука подойдет» («Семейная картина»); о том, что, «посмотревши на столичную жизнь, довольно скучно жить в уездном городе» («Не в свои сани не садись»); о том, что «нет того веселья, как прежде» («Бедность не порок»); о том, с кем хлопот больше — с сыновьями или дочерьми («В чужом пиру похмелье»); о том, что «молодого человека надо женить поскорей» («Доходное место»); о том, «что лучше, мужчина или женщина» и о том, «что тяжелее: ждать и не дожидаться, или иметь и потерять» («Праздничный сон — до обеда»); о том, что, дескать, «нынче все муар-антик в моду пошел» («Не сошлись характерами!»); о том, что «каких-то, каких-то чудес на свете нет» («Гроза»); о том, что «по всей земле замиренье вышло» и что «земля трясется местами» («Женитьба Бальзаминова»); о том, что «светских книг нетвердым

¹ К а ш и н Н. О языке Островского. — В кн.: А. Н. Островский-драматург, с. 60.

² Р е в я к и н А. И. А. Н. Островский. Жизнь и творчество, с. 253.

умам читать нельзя-с» («Тяжелые дни»); о том, что «во многих землях, где у нас запад, там у них восток приходится» («Пучина»); о том, «отчего нынче прислуга нехорошая» («На всякого мудреца...»); о том, «какой это секрет, что одного парня девушки могут любить, а другого ни за что на свете» («Горячее сердце»); о том, что «в настоящее время плутовство спекуляция плохая» («Бешеные деньги»); о том, «отчего хорошая дама в компании развязный разговор имеет» («Поздняя любовь»), о том, «есть у женщины ум или нет» («Трудовой хлеб»); о том, что «женщины отдают явное и очень обидное предпочтение людям нестрогой нравственности и даже иногда порочным перед людьми чистыми» («Богатые невесты»); о том, «всегда ли нужно правду говорить» («Невольницы»); о том, «за кого должна девушка выходить замуж» («Красавец-мужчина»); о том, что «бывают женщины, которые делают добро без всяких расчетов, а только из чистых побуждений» («Без вины виноватые»).

Примеры можно было бы и продолжить, однако к перечисленным примерам можно, пожалуй, добавить не так уж много других. Не следует поэтому преувеличивать удельный вес «бесед» в пьесах Островского (утверждение, что «в пьесах Островского беседуют почти все действующие лица», — преувеличение). К тому же, как мы увидим, далеко не во всех случаях это беседы «в чистом виде», то есть «характероописательные диалоги», пользуясь определением А. И. Ревякина.

Нетрудно заметить, далее, что по мере эволюции творчества Островского место «бесед» в его пьесах становится все более скромным, сами беседы становятся все более полемичными, а драматические функции их существенно меняются.

В первых пьесах Островского назначение бесед — главным образом собственно «жанровое». Драматург, рисуя быт и нравы «темного царства», в беседах («характероописательных диалогах») персонажей передает их невежество, ограниченность их интересов и интеллектуальных возможностей, их неспособность к отвлеченному мышлению. Даже предложенный Устинькой «самый приятный для общества разговор» («Что тяжелее: ждать и не дожидаться, или иметь и потерять?») оказывается для купчихи Белотеловой слишком интеллектуальным: «Уж этого я ни в жизнь не пойму» («Праздничный сон — до обеда»). Беседы затеваются от скуки, продолжаются от безделья и иссякают от лени.

В комедии «Не было ни гроша...» дано очень точное объяснение природы этих никого ни к чему не обязывающих бесед, этого бесконечного переливания из пустого в порожнее. Когда Мигачева в сотый раз рассказывает своей соседке Фетинье о том, что «дом-то заложен, процент одолел», та тоже, вероятно, в сотый раз, удивляется: «Скажите!» «Третий год я вам говорю, Фетинья Мироновна, одно и то же, — раздражается Мигачева, — а вы все будто не слышали, да все удивляетесь». «А то так тебе и дать одной поряду говорить!.. А нынче день-то год, пущай поговорим, куда нам торопиться-то; а время-то и пройдет, будто дело делали».

«Пущай поговорим, куда нам торопиться-то...» — вот в чем дело, вот чем задан тягучий ритм такого рода бесед. «Время-то и пройдет, будто дело делали», — вот зачем возникает, поддерживается и тянется «характероописательный диалог».

Касаясь такого рода беседы Карпа Карпыча и Улиты Никитишны в комедии «Не сошлись характерами!» («нынче все муар-антик в моду пошел»; «что такое за слово — дама»; «когда было это стражение... так много из простого звания в офицеры произошли»; «а говорят, в иных-то землях из женщины полки есть»; «говорят, грешно чай пить»), Добролюбов высоко оценивает этот диалог как «один из примеров того мастерства, с каким Островский умеет передавать неуловимейшие черты пошлости и тупоумия, повсюду разлитых в этом «темном царстве» и служащих, вместе с самодурством, главным основанием его быта»¹.

Допуская в свои пьесы разного рода «беседы», не боясь отяжелить действие отвлеченными, казалось бы, разговорами, Островский создает дополнительную иллюзию (но только иллюзию!) совершеннейшей непреднамеренности и предельной естественности диалога: ведь в самой жизни люди, как известно, разговаривают не только о том, что относится к делу...

4

Значит ли это, что в пьесах Островского, пусть даже только в ранних, «характероописательный диалог» не несет совершенно никакой действенной функции?

Да, беседа Карпа Карпыча и Улиты Никитишны никак не движет вперед драматическое действие комедии, а

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 5, с. 125.

...Скажи-
на, одно
удто не
одной
пого-
ремя-

— Вот в
бесед.
зачем
оописа-

Улиты
(«нын-
тово —
ростого
то зем-
нить»),
дин из
т перс-
ия, по-
кащих,
ыта»¹.
е боясь
азгово-
ию (по
нности
жизни
м. что

... даже
не не-
... никак
... а

... даже
не не-
... никак
... а

в «Пучине»: «Да вот мы еще с полковником спорили, что лучше: ум или практика. Ну, да это после...» Спор этот в пьесе не приводится.

Заметим попутно, что беседа часто облекается драматургом именно в форму спора. Столкновение точек зрения придает диалогу, пусть «характероописательному», известный драматизм.

В ряде пьес (и чем опытнее становится драматург, тем чаще) беседы на отвлеченные, казалось бы, темы, при ближайшем рассмотрении оказываются далеко не безразличными к ходу драматического действия.

Так, например, фраза Вихорева в разговоре с Русаковым о том, что, «посмотревши на столичную жизнь, довольно скучно жить в уездном городе» («Не в свои сани не садись»), служит лишь прелюдией к риторическому вопросу: «Разве есть здесь женихи для Авдотьи Максимовны?» — и затем к тому, чтобы попросить у Максима Федотыча руки его дочери.

Далеко не безразличны к ходу действия «Доходного места» рассуждения Кукушкиной и Юсова о преимуществах женатого молодого человека перед холостым: Фелисата Герасимовна спешит склонить Акима Акимыча к согласию на брак подчиненных ему молодых чиновников с ее дочками.

Отнюдь не умозрительный характер имеет и разговор Гаврилы с Вассей о том, почему «одного парня девушки могут любить, а другого ни за что на свете». Речь ведь не о парнях вообще, а об удачливом в любви Вассе и неудачливом Гавриле, не о девушках вообще, а о героине комедии Параше, которую Гаврило любит беззаветно и, кажется ему, безнадежно.

Когда в «Богатых невестах» Цыплунов пространно рассуждает о том, что «женщины отдают явное и очень обидное предпочтение людям нестрогой нравственности и даже иногда порочным перед людьми чистыми», мы, зная о любви Юши Цыплунова к Белесовой и о двусмысленных ее отношениях с генералом Гневышевым, воспринимаем эту фразу отнюдь не как отвлеченную моральную сентенцию.

Когда в «Красавце-мужчине» происходит легкий светский разговор, казалось бы, никого не задевающий, о том, «за кого должна девушка выходить замуж», очень скоро выясняется, что разговор этот имеет самое прямое отношение к сюжету комедии, к судьбе Зои, вышедшей замуж за «красавца-мужчину». Недаром же Зоя, как только в

ходе разговора упоминается имя Аполлона Евгеньевича, спешит переменить тему: «Зачем вы трогаете моего мужа, оставьте нас в покое».

Слова Кручинной о том, что «бывают женщины, которые делают добро без всяких расчетов, а только из чистых побуждений», и весь ее разговор по этому поводу с Незнамовым, конечно же, для участников диалога (а тем более для зрителей, которые догадываются, что Незнамов ее сын) означает куда больше, чем констатация тех или иных моральных прописей.

Мы видим, таким образом, что Островский отнюдь не пренебрегает действенной природой драматического диалога даже в тех случаях (сравнительно не столь уж частых), когда действующие лица, казалось бы, беседуют на отвлеченные темы. Наш драматург и в этих случаях не упускает из виду, что «драматизм состоит не в одном разговоре, а в живом действии разговаривающих одного на другого» (Белинский).

Недаром, работая над переводом «Семьи преступника», Островский писал Бурдину: «Столько там пустого и не драматического красноречия, столько глупых детских возгласов, что я насилу с ней справился» (т. 14, с. 192).

Островский был последовательным противником «пустого и не драматического красноречия». «Островский понимал, — справедливо отмечал в свое время С. Н. Дурылин, — что речь есть основной стержень его драматургии, что в ней заключен истинный драматизм и подлинная сценичность его пьес»¹.

Мы специально остановились подробно на «беседах», чтобы подчеркнуть, что даже в этом бездейственном, казалось бы, типе диалога при ближайшем рассмотрении обнаруживается действенная основа. Тем более это относится к другим типам диалога, в которых «живое действие разговаривающих одного на другого» более очевидно.

Важно отметить при этом, что типы диалога в пьесах Островского отнюдь не произвольны: они соответствуют реально существовавшему в самой действительности типическим разновидностям речевой общественной практики. «Как существуют разные виды социально-экспрессивной окраски слова, — устанавливает В. В. Виноградов, — так есть и разные типы социально-экспрессивных разновидно-

¹ Дурылин С. Н. По мастерской Островского. — «Театр и драматургия», 1935, № 6, с. 47.

стей диалога». И дальше: «Ведь диалог в своей семантике определяется не только значением слов, жестов и мимики, но и «обстановкой». Следовательно, он предполагает в известных пределах «бытовую» приуроченность, по крайней мере иллюзию ее. В общественном сознании заложены шаблоны диалогов, дифференцированных по типичным категориям быта. Так, говорится: «официальный разговор», «социальный», «интимный», «семейная беседа» и т. п.»¹.

Не всегда, конечно, социально-экспрессивные разновидности диалога представлены в пьесах Островского в чистом их виде (как, впрочем, и в самой жизни), но при всей своей (порой) пестроте каждый из диалогов тяготеет обычно к тому или иному канону, складывающемуся в процессе общественной речевой практики.

В пьесах Островского можно найти образчики всех перечисленных В. В. Виноградовым и многих им не названных «шаблонов диалогов, дифференцированных по типичным категориям быта». В ряде случаев драматург воспроизводит эти шаблоны с почти пародийной очевидностью, характеризуя тем самым устойчивость быта и неспособность своих персонажей (известного толка) вырваться за пределы бытового шаблона. Подобно тому как немудреные образчики письменной речи персонажей Островского вполне соответствуют уставу «Письмовника», некоторые диалоги точно так же соответствовали бы уставу «Разговорника», если бы издавались рекомендательные образцы устной речи. Не издавались же они, надо думать, не потому, что не было установленных канонов, а потому, что каноны устной речи и без того были достаточно известны.

5

Мастерство драматурга сказывается и в том, как много значат в его пьесах обычные, повсеместно распространенные формы обращения собеседников друг к другу — на «ты» и на «вы». С помощью этих двух личных местоимений второго лица драматург передает самые различные отношения между персонажами, тончайшие оттенки этих отношений, перемены в этих отношениях.

Начнем с элементарного примера.

¹ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959, с. 161.

Ивану, слуге в кофейной, все говорят «ты», он же ко всем посетителям обращается с вежливым «вы»; такова уж его лакейская должность. Ни он сам, ни другие не обращают на это никакого внимания, это в порядке вещей в том мире, который обрисован в «Бесприданнице».

Ничего особенного не находят и в том, что Мурзавецкая всем говорит «ты», в то время как к ней все обращаются на «вы». Властная старуха, пользуясь своим влиятельным положением в губернии и преклонным возрастом, ни для кого не делает исключения, пока в ее доме не появляется Беркутов. Хитрая помещица, почувствовав волчью хватку этого петербургского хищника и побаиваясь его, не решается ему «тыкать». Но как только он предлагает ей союз, Меропия Давыдовна тут же распространяет и на Василия Ивановича свою грубовато-фамильярную манеру обращения: «Кого б тебе посватать?»

Меценат Дудукин позволяет себе обращаться на «ты» к пожилому актеру Шмаге, хотя тот неизменно величает его на «вы». Комик, всеобщий потешник, неудачник — чего с ним церемониться. На этом фоне особенно очевидна нарочитость, неискренность подчеркнуто фамильярных отношений, которые установились между Дудукиным и Миловзоровым. Нил Стратоныч позволяет молодому актеру обращаться к нему на «ты», подчеркивая этим свой демократизм и свою близость к артистическому миру. Недалекому Миловзорову это, видимо, очень лестно, и он не упускает случая лишний раз продемонстрировать на людях свои тесные отношения с этим богатым баринном: «Здравствуй, Нил... Когда же я с тобой, Нил, церемонюсь; ты меня обижаешь».

Паратов, издеваясь над незадачливым женихом Ларисы, предлагает ему выпить с ним на брудершафт в знак дружбы. Карандышев, не замечая подвоха, соглашается. После этого он всячески афиширует свои новые отношения с блестящим баринном, видя в этом признание своего нового общественного положения, которого он добился, благодаря предстоящей женитьбе на Ларисе. «Серж!» — запросто обращается он к Паратову. «Вот видите, какая короткость, — пропически откликается Паратов. — Чего тебе?» «Тебя кто-то спрашивает».

На протяжении всей пьесы Карандышев и Лариса обращаются друг к другу только на «вы». Одно это показывает, как далеки друг другу жених и невеста, как мало у них общего. Это «вы» особенно оттеняется тем, что Лариса на «ты» с Вожеватовым. Карандышева это сердит:

«Что за короткость с пустым, глупым мальчиком». «Мы с малолетства знакомы», — отвечает Лариса.

Иногда обращение на «ты» только подразумевается, оно не в тексте, а в подтексте. В последнем действии «Бесприданницы» Лариса упрекает Паратова в том, что он не сдержал своего обещания: «Явились вы и говорите: «Брось все, я твой». Но ведь мы были свидетелями объяснения Паратова с Ларисой, он не говорил ей этих слов, он обращался к ней не на «ты», а на «вы»: «Я брошу все расчеты, и уж никакая сила не вырвет вас у меня». По существу сказанного, однако, было бы уместнее не холодноватое «вас», а страстное «тебя». И Лариса это почувствовала, по-своему истолковав признание Сергея Сергеевича.

В «Лесе» на протяжении всей пьесы трагик Несчастливцев будет обращаться к комику Счастливицеву на «ты», тот же неизменно будет говорить Геннадию Демьяновичу «вы», хотя Несчастливцев младше его. Небрежное, добродушное «ты» одного и уважительное, заискивающее «вы» другого отчетливо рисуют неравенство их положения в неписаном театральном «табеле о рангах» («Сравнил ты себя со мной», — гордо заявляет Несчастливцев). Вместе с тем реальное различие между двумя «пешими путешественниками» весьма эфемерно. И чем оно эфемернее, тем неукоснительнее Несчастливцев будет подчеркивать свое превосходство над собратом по ремеслу; это необходимо ему для самоуважения. Счастливец же давно перестал уважать себя и готов заискивать перед каждым.

В большинстве пьес Островского дочери (или сыновья) обращаются к матери (или к отцу) на «вы». На «вы» называют родителей Липочка («Свои люди — сочтемся!»), Марья Андреевна («Бедная невеста»), Авдотья Максимовна («Не в свои сани не садись»), Андрей Титыч («В чужом пиру похмелье» и «Тяжелые дни»), Полина и Юлинька («Доходное место»), Бальзаминов («Праздничный сон — до обеда», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» и «За чем пойдешь, то и найдешь»), Поль Прежнев и Серафима Карповна («Не сошлись характерами!»), Анна Павловна и Верочка («Шутники»), Кисельников («Пучина»), Олинька («Старый друг лучше новых двух»), Лидия («Бешеные деньги»), Агния («Не все коту масленица»), Николай и Дормидонт («Поздняя любовь»), Платон («Правда — хорошо, а счастье лучше»), Негина («Таланты и поклонники»). Но Любовь Гордеевна («Бедность не порок»), Лизавета Ивановна («В чужом пиру по-

хмелье»), Параша («Горячее сердце»), Людмила («Поздняя любовь»), Лариса («Бесприданница») обращаются к родителям на «ты».

«Вы» между детьми и родителями было во времена Островского достаточно распространено в разных кругах общества и вряд ли казалось тогда зрителям характерной краской; скорее, разговор с родителями на «ты» мог обратить на себя внимание.

Любопытно, что в «Грозе» Тихон называет Кабаниху на «вы» («Да как же я могу, маменька, вас послушаться»), а Катерина — на «ты» («Для меня, маменька, все одно, что родная мать, что ты...»). Очевидно, Катерина привыкла говорить своей матери «ты» и не может (да и не хочет) менять привычное обращение в разговоре со свекровью.

Обращение к родителям на «вы» предполагает сыновнюю (или дочернюю) почтительность. Драматург искусно извлекает комический эффект из сочетания почтительного «вы» с самой непочтительной грубостью. Вспомним хотя бы реплики Липочки, обращенные к матери («Свои люди — сочтемся!»); «Сами-то вы для меня не очень значительны!»; «Подите вы с вашими советами!»; «Что ж мне, потакать вашим глупостям!».

В особых случаях и мать может заговорить с дочерью на «вы». Так, например, Кукушкина («Доходное место»), желая придать своим словам особый вес и торжественную значительность, начинает говорить с Юлинькой на «вы»: «Юлинька! Я с вами хочу говорить... Вы знаете, сударыня, что у меня ни за мной, ни передо мной ничего нет... Пора знать, сударыня!» Искусственность такого обращения становится особенно очевидной по контрасту с репликой, обращенной к перебившей ее Полине: «Ты молчи! не с тобой говорят!» И затем продолжает разговор с Юлинькой в прежнем напыщенном тоне: «Позвольте узнать, будет от вашего Белогубова толк или пет?» За показной вежливостью этого столь неуместного «вы» слышится раздраженность и колкость.

«Отчего это вы не хотели со мной остаться?» — обращается Леонид, сын помещицы Уланбековой, к воспитаннице Наде («Воспитанница»). Старый дворецкий Потапыч, присутствующий при этом разговоре, поправляет его: «Что это вы, барин, ей вы говорите, точно барышне?» Преодолев смущение, молодой барин следует его совету и тут же переходит на «ты»: «Чего же ты боялась?» И вслед за тем: «Разве я тебе не нравлюсь?» «Нет-с, как можно,

чтоб вы не правились! — отвечает Надя. — Да вы нам неровня! Какая уж это любовь!» Так на протяжении всей пьесы он ей будет говорить «ты», а она ему — «вы»; и каждый раз это будет звучать наглядным подтверждением того, что он ей «неровня». Только один-единственный раз, в конце любовного свидания, она спросит его: «Любишь меня?» Как характерно, однако, что Надя здесь избирает безличную форму: их отношения стали настолько интимными, что она уже не может обращаться к нему на «вы», но и «ты» сказать молодому барину язык еще не поворачивается. Поэтому не «Вы любите меня?» и не «Ты любишь меня?», а именно «Любишь меня?».

6

Самых различных эффектов добивается драматург, перемежая в диалоге обращения на «ты» и на «вы».

Актриса Коринкина («Без вины виноватые»), кокетничая с Незнамовым, разговаривает с ним на «вы», но вдруг, обидевшись на то, что он хотел ее поцеловать (вернее, сделав вид, что обиделась), она переходит на «ты»: «Да что ты, с ума, что ль, сошел?» И тут же, как бы спохватившись, повторяет эту фразу в более вежливой форме: «Да что вы, Незнамов, что за глупости!»

Пример противоположный. Своего дружка Миловзорова Коринкина называет на «ты» (хотя он из почтения к более опытной актрисе, которая к тому же старше его, величает ее на «вы»). Но, обидевшись на Миловзорова, который осмелился похвалить ее соперницу, она переходит на подчеркнуто официальный тон: «Убирайся от меня! Зачем вы ходите ко мне в уборную?» Правда, не выдержав тона, она тут же опять переходит на «ты»: «И ты-то, ты-то!».

В «Бесприданнице» Огудалова в разговоре с Паратовым поочередно обращается к нему то на «вы», то на «ты». Он для нее — богатый и щедрый барин, человек более высокого круга. Отсюда — вежливое «вы». Но она много старше его, ей хотелось бы более тесных отношений между ним и ее дочерью. Отсюда — фамильярное «ты». Так и чередуются в ее репликах то «вы», то «ты», то снова «вы». «На чем же вы выпграть хотите... Глядеть на тебя да радоваться... Я позову к вам Ларису». Это заключительное «вы» очень существенно. Оно означает: пошутили — и хватит, я свое место знаю и понимаю, что я неровня вам.

В драме «Грех да беда на кого не живет» лавочник Лёв Родионыч Краснов называет свою жену на «вы»; Татьяна Даниловна отвечает ему тем же. Казалось бы, что это свидетельствует о равенстве в их отношениях. Ничуть не бывало! В его устах «вы» — знак почтительности и самоунижения. Даже говоря о ней (и при ней), он употребляет местоимения множественного числа — «им», «они», «у них»: «Следственно, я должен быть им, супруге моей, благодарен, что они, при всей своей красоте и образовании, полюбили меня, мужика... Я должен у них ножки целовать, потому что я очень хорошо понимаю, что я и со всем-то домом против одного ихнего мизинца не го-жусь».

Она же вкладывает в это обращение к мужу на «вы» совсем другой смысл: ей важно сохранять дистанцию между мужем и собой, чтоб тот не забывал, что она его осчастливила, что он ей неровня, хотя она «не из барского роду взята, а из приказного». Когда же в конце третьего действия Татьяна Даниловна, чтобы отвести от себя подозрение в неверности, притворяется любящей и ласковой женой, Краснов, поверив ей, переходит от избытка чувств на «ты»: «Ведь ты мне дороже всего на свете!» Продолжая свою игру, переходит на «ты» и она: «Уж ты не стыди меня, не наблюдай за мной». Но в финале драмы, когда Татьяна Даниловна уличена мужем в измене («Ну, скажи мне, что ж это ты, как? С чего ты загуляла-то?»), она возвращается к прежнему «вы»: «Я виновата, Лёв Родионыч, я вас обманула. Не любила я вас никогда и теперь не люблю». Его «ты» здесь так же красноречиво, как и ее «вы»: ему больше незачем унижаться перед ней, ей больше незачем перед ним притворяться.

Тончайшие нюансы в переходах от холодного «вы» к многообещающему «ты» превосходны в сцене свидания Дмитрия и Марины Мнишек («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»). Марина с первых же слов хочет придать разговору церемонный характер:

«Его величество мне извинит
Невольное смущенье: мы так рано
Не ждали вас...»

С церемонным «вас» соседствует еще более церемонное «мы». Дмитрий сразу же почувствовал это:

«Холодное смирение
В речах твоих, почтительная гордость
Навстречу ласк горячих и объятий».

Своим горячим «ты» он пытается растопить ее ледяное «вы». Но у Марины свои цели и своя тактика:

«Любовь лишь там, где равенство».

Она избегает равенства в интимных отношениях, пока не достигнет равной с ним власти:

«Сравнять меня с собой у вас есть
средство —

Короновать меня».

А до тех пор она твердо решила держать без памяти влюбленного в нее Дмитрия на почтительном расстоянии. Когда же он в порыве страсти пытается обнять ее, она тут же ставит его на место:

«Довольно!

Велик тебе простор для самовольства
По всей Москве. А здесь мое владенье!»

В этом контексте обращение на «ты» звучит как пощечина. Марина объявляет Дмитрию условия, на которых она согласится ответить на его любовь:

«Перед царицей

Вы можете тогда склонять колена,
Не унижаясь, — я тогда без страха
Могу обнять, как равного, тебя».

Это соседство в одной фразе почтительного «вы» и интимного «тебя» очень точно передает двойственность ситуации: «вы» относится к претенденту на русский престол, «тебя» — к возлюбленному. Теперь, когда он принял ее условия, она до самого конца сцены будет называть его на «ты» («А где ж любовь твоя?»; «я твоя»; «в твоём желанье не в силах отказать тебе»; «я берегу себя лишь для тебя, мой царь и повелитель!»).

В «Без вины виноватых» Муров, узнав в актрисе Кручининой давно брошенную им девушку Любовь Ивановну Отрадину, объясняется ей в любви («Старая страсть запылала во мне»). Он обращается к знаменитой актрисе почтительно, на «вы»: «Вы победили меня... Я побежденный, вы имеете право диктовать мне условия». Кручинина глуха к его признаниям. Тогда он, желая воскресить былое, переходит с корректного «вы» на доверительное «ты»: «Но, Люба, неужели не осталось в тебе ни одной искры прежнего чувства? Твое чувство было так богато любовью, так расточительно!» «Я разучилась понимать такие слова», — холодно отвечает Кручинина. Муров снова переходит на «вы», подчеркивая этим официальный характер своего предложения: «Я буду говорить иначе. Не угодно ли вам будет посетить меня в моем имении? Не угод-

но ли вам будет там остаться и быть хозяйкой? Наконец, не угодно ли вам быть госпожою Муровой?»

В комедии «Волки и овцы», в сцене обольщения Глафирой закоренелого холостяка Лыняева, драматург перемежает в ее речи реальное «вы» и условное «ты». Глафира уверяет Лыняева, что, будь она на месте той девушки, которой он предложил стать его содержанкой, она бы, приняв его предложение, в конце концов сумела бы женить его на себе. Она продолжает обращаться к Лыняеву на «вы», но в той предполагаемой роли, которую она взяла на себя, она говорит ему «ты»: «Если ты не веришь, как тебе угодно; я готова пожертвовать для тебя даже жизнью». В последнем действии, после того как Глафире все же удалось заставить Лыняева сделать ей предложение, это условное, игровое, гипотетическое «ты» превращается в «ты» реальное. Глафира как будто специально приучает будущего мужа к своему «ты»: «На, Мишель, поддержи шаль!.. Возьми хорошенько, не мни!.. Ты все молчишь, Мишель, так я уж за тебя говорю».

«Ты» и «вы». Всего два небольших словечка, а какую гамму человеческих отношений умеет передать с их помощью чародей языка — Островский.

Часть вторая

РЕЧЬ И ХАРАКТЕР

Мы теперь стараемся все наши идеалы и типы, взятые из жизни, как можно реальнее и правдивее изобразить до самых мельчайших бытовых подробностей, а главное, мы считаем первым условием художественности в изображении данного типа верную передачу его образа выражения, т. е. языка и даже склада речи, которым определяется самый тон роли.

А. Н. Островский

ГЛАВА ПЕРВАЯ

1

В первой части книги мы могли убедиться, как мастерски Островский пользовался различными социально-речевыми стилями (в их взаимном отталкивании и взаимном влиянии) для социальной характеристики своих действующих лиц. Теперь нам предстоит рассмотреть, какими средствами драматург создавал индивидуальные речевые портреты.

Вся суть в том, однако, что это вовсе не две разные задачи, а две стороны одной и той же задачи — верной передачи образа выражения данного типа. Индивидуальные особенности речи отнюдь не приплюсовываются драматургом механически к тому или иному социально-речевому стилю, а являются конкретным проявлением этого стиля. И дело здесь не только в том, что в реальной речевой практике социально-речевые стили не существуют и не могут существовать в отвлеченном чистом виде, безотносительно к индивидуальности говорящего; дело еще и в том, что индивидуальные вариации общего социально-речевого стиля на проверку оказываются в главных своих чертах так или иначе социально обусловленными. Что же касается окраски речи, зависящей от тех или иных психофизических данных индивидуума, она, хотя и берется в расчет драматургом, меньше всего опреде-

ляет речевой портрет; во всяком случае, индивидуальную неповторимость придает речевому портрету главным образом не эта окраска, а куда более существенный, конкретный социальный опыт действующего лица.

Между тем исследователи языка Островского обычно рассматривают индивидуализацию речи персонажей как некий «добавок» к социальной типизации языка. Так, например, А. И. Ревякин отмечает, что «Островский использует речь для лепки не только социально-профессионального, но и индивидуально-психологического облика своих действующих лиц»¹. И. Трубецкая пишет, что, «рисую типические языковые портреты своих персонажей, Островский вместе с тем индивидуализирует их речь в соответствии с особенностями характера»².

«Не только, но и...», «вместе с тем...». И получается, что «социально-профессиональный облик», «типические языковые портреты» — это одно, а «индивидуально-психологический облик», «особенности характера» — это нечто совсем другое. Между тем художественный образ, как известно, существует лишь в единстве типического и индивидуального. Это единство и определяет собой неразрывное единство социального и индивидуального начал в языке действующих лиц.

Чтобы пояснить эту мысль, сопоставим речевые характеристики персонажей, принадлежащих к одинаковой социальной среде. Сравним хотя бы речь «богатой купчихи, вдовы» Марфы Игнатьевны Кабановой («Гроза») с речью другой богатой купчихи, тоже вдовы — Мавры Тарасовны Барабошевой («Правда — хорошо, а счастье лучше»). Обе деспотичны, обе стремятся держать в повиновении своих домашних, обе не терпят возражений.

Первая реплика Кабановой: «Если ты хочешь мать послушать, так ты, как приедешь туда, сделай так, как я тебе приказывала».

Первая реплика Барабошевой: «Нет уж, миленькая моя, что я захочу, так и будет; никто, кроме меня, не властен в доме приказывать».

Сходство бросается в глаза. Но нельзя не почувствовать и различия. Марфа Игнатьевна более раздражительна, резка, категорична, хотя, по словам Кудряша, у нее «всё под видом благочестия». Мавра Тарасовна более прони-

¹ Ревякин А. И.: А. Н. Островский. Жизнь и творчество, с. 254.

² Трубецкая И. И. Комедия Островского «Волки и овцы». Дис. М., 1954.

на, насмешлива, спокойна. Там, где Кабанова сердится, Барабошева издевается.

Выпишем рядом две реплики, обращенные каждой из старух к своим сыновьям:

«Что ты сиротой-то прикидываешься! Что ты нюни-то распустил? Ну какой ты муж? Посмотри ты на себя! Станет ли тебя жена бояться после этого?»

«Ты дома, миленький? На чем это записать? Как это ты сплеховал, что тебя ночь дома застала, соловьиное время пропустил?»

Зная особенности «образа выражения» обеих купчих, мы ни на минуту не усомнимся, что первая реплика обращена Кабановой к Тихону, а вторая — Барабошевой к Амосу Панфилычу.

Различия в языке Кабановой и Барабошевой определяются не только «индивидуально-психологическим обликом» каждой из них, не только «особенностями характера» той и другой. Эти различия социально содержательны.

Начнем с того, что Барабошева — московская купчиха, а Кабанова всю жизнь прожила в уездном Каллинове; уже одно это не могло не наложить отпечатка на их «образ выражения». Еще важнее, что действие комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше» происходит примерно на два десятилетия позже, чем действие драмы «Гроза». За эти десятилетия пезыблемость патриархальных семейных отношений изрядно порасшаталась — и то, что было драмой крушения власти для старухи Кабановой, оборачивается комедией неповиновения для старухи Барабошевой. За различием «образа выражения» этих двух персонажей нельзя не угадать и различия их жизненного опыта.

Мы сравнили между собой речевые характеристики двух схожих персонажей из разных пьес, написанных к тому же на разных этапах творчества драматурга. Попробуем теперь сопоставить речь двух однотипных персонажей, выведенных в одной пьесе. Мы и в этом случае убедимся, что индивидуальные различия в речевой характеристике, пусть это будут только оттенки, в основе также социально содержательны.

Возьмем для примера речь двух подружек — Капочки и Устиньки из комедии «Праздничный сон — до обеда». Обе они купеческие дочки, обе получили одинаковое воспитание, у них одни и те же взгляды на жизнь, одни идеалы, одни повадки. Кажется, что реплики Капочки можно передать Устиньке, а реплики Устиньки — Капочке и ничего от этого не изменится.

Но это только кажется. Если внимательнее вчитаться в сцены Капочки и Устиньки, то мы увидим, что различие — пусть небольшое, но существенное — между «образом выражения» двух подруг все же есть.

И дело, конечно, не в том, что, как гласит специальное авторское примечание, «Устинька немного картавит»¹. Дело в том, что Устиньке, как нам известно из перечня действующих лиц, двадцать лет, а Капочке только семнадцать. Три года, казалось бы, разница небольшая, но в этом возрасте она весьма существенна. Устинька не просто «подруга Капочки», она — старшая подруга. Она опытнее, а потому бойчее, развязнее.

Как ни стабилен купеческий быт, но и он не остается неподвижным. Капочка принадлежит уже к другому поколению, чем ее маменька. «Да ведь маменька, — замечает она, — судит по-старому, как в её время было». У Устиньки это ощущение принадлежности к новому поколению выражено еще определеннее: «Нынче уж девушки стали гораздо благороднее во всех направлениях». Вот Капочка и учится у своей старшей подруги вести себя так, как нынче принято. Там, где Капочка скажет — «какой страм!», Устинька скажет — «какое невежество!». Там, где Капочка будет отделяться междометиями и поддакиваниями («Ах!», «Да-с», «Да-с»), Устинька возьмет на себя завязывание разговора с Бальзаминовым («Капочка просила вам сказать, — доверительно говорит она незадачливому жениху, — чтобы вы были с ней посмелее, а то она сама очень робка»). Именно Устинька выдвигает темы для «светского», по ее разумению, разговора: «Вот два самые благородные разговора — один: что лучше, мужчина или женщина?.. А другой разговор еще антиресней. Что тяжелее: ждать и не дожидаться, или иметь и потерять?» Да, Капочке есть чему у нее поучиться...

Мастерство Островского, таким образом, сказывается не только в том, что он умеет ярко охарактеризовать речевую практику определенной социальной среды, но и в том, что он удивительно тонко улавливает различные течения в русле одной и той же речевой стихии. Индивидуальные особенности речи персонажей в его пьесах предстают главным образом как типовые разновидности того или иного социально-речевого стиля.

¹ Отметим попутно, что это, если не ошибаемся, единственный во всей драматургической практике Островского случай указания на фонетические особенности произношения; не в этом искал драматург характерность речи своих персонажей.

Известно, например, что, выведя на сцену в своих пьесах целый сонм купцов-самодуров, Островский тем не менее не повторялся: каждый из этих персонажей представляет самобытный характер со своим, ему одному свойственным «образом выражения». Действительно, Максима Русакова не спутаешь с Гордеем Торцовым, Тита Титыча с Петром Ильичом, Дикого с Аховым, Курослепова с Барабошевым, Кнурова с Каркуновым. И достигает драматург такого удивительного разнообразия вовсе не тем, что к общей и главной для всех этих персонажей «родовой» черте — их самодурству — добавляет те или иные индивидуальные, к их самодурству не относящиеся черточки характера (хотя и такие черточки мы, без сомнения, в большинстве случаев обнаружим). Нет, основу неповторимого характера каждого из этих персонажей составляет индивидуальный способ проявления все той же главенствующей и определяющей черты.

Дело, следовательно, не в том, что каждый из них не только самодур, но и, кроме того, любящий отец, или сладострастный селядец, или самодовольный говорун, или неразговорчивый гордец, или непробудный пьяница, или семейный деспот и т. д. и т. п. Дело в том, что каждый из них самодурствует по-своему, и именно это определяет весьма существенное различие в их «образе выражения».

«Образ выражения» Максима Федотыча Русакова («Не в свои сани не садись») органически связан с образом его жизни и образом его мысли: «Нет больше счастья на земле, как жить своей семьей в мире да в благочестии — и самому весело, и люди на тебя будут радоваться». Живет он по старинке, думает по старинке и потому разговаривает тоже по старинке — степенно, раздумчиво, чистым и беспримесным русским языком. За модой он не гонится, всяких новшеств чурается. Иное дело Гордей Карпыч Торцов («Бедность не порок»). «Теперь все ему наше русское не мило; ладит одно — хочу жить по-нынешнему, модами заниматься», — жалуется на него жена. Он поровит употреблять слова иностранного пошиба — «эффект», «мебель», «официант», хотя по невежеству произносит «ефект», «небель», «фицыянт». Если Максим Федотыч ни за что не желает расстаться со своим родным Черемухиным («Не всем же жить в столицах, надобно кому-нибудь жить и в уездном городе»), то Гордей Карпыч спит и видит, как бы перебраться в столицу: «Ох, если б мне жить в Москве, али бы в Питербурхе, я бы, кажется, всякую моду подражал!»

Оба они, каждый по-своему, любят своих дочерей, оба они хотят им счастья, хотя понимают это счастье по-разному. «Мне не надо ни знатного, ни богатого, а чтобы был добрый человек да любил Дунюшку, а мне бы любоваться на их житье...» — говорит Русаков. «Ты, дура, сама не понимаешь своего счастья, — внушает Торцов Любови Гордеевне. — В Москве будешь по-барски жить, в каретах будешь ездить». Но есть один генеральный пункт, в котором сходятся и добрый, степенный, патриархальный Русаков и строптивый, вздорный, модничавший Торцов: оба они, как и положено самодурам, уверены в том, что дочери не имеют права сами решить свою судьбу. «Я не за того отдам, — заявляет Русаков, — кого она полюбит, а за того, кого я люблю». Торцов мотивирует свой выбор еще императивнее: «Я так приказываю».

Перед нами, следовательно, две разновидности самодурства, каждой из которых соответствует свой «образ выражения».

К этому же выводу мы бы пришли, если бы продолжили анализ и охарактеризовали «образ выражения» каждого из названных выше купцов-самодуров — безудержную страстность Петра Ильича, не желающего знать никаких резонов («Не так живи, как хочется»), самовластное тупое упрямство Тита Титыча Брускова («В чужом пиру похмелье»), грубость «ругателя» Дикого («Гроза»), заносчивость возомнившего о себе Ахова («Не все коту масленица»), самодовольство велеречивого Барабошева («Правда — хорошо, а счастье лучше»), хмурую замкнутость молчаливого Кнурова («Бесприданница»), желчную подозрительность Каркунова («Сердце не камень»).

Драматург рисует разновидности самодурства и тем самым учит распознавать и оценивать по достоинству самодурство как общественное явление в самых различных и порой весьма причудливых проявлениях. Поэтому-то в пьесах Островского общественно значительны не только типы, но и разновидности типов, или, иными словами говоря, характеры.

2

Слова, взятые эпиграфом ко второй части этой книги, сказаны драматургом за год до смерти, тогда, когда уже был создан весь театр Островского. Повторим их еще раз: «Мы теперь стараемся все наши идеалы и типы, взятые из жизни, как можно реальнее и правдивее изобразить

до самых мельчайших бытовых подробностей, а главное, мы считаем первым условием художественности в изображении данного типа верную передачу его образа выражения, т. е. языка и даже склада речи, которым определяется самый тон роли» (т. 16, с. 179). В этих словах с исключительной четкостью и полнотой сформулированы принципы речевой характеристики действующих лиц.

Итак, верная передача образа выражения — первое условие художественности в изображении данного типа. Образ выражения — это язык и даже склад речи. Складом речи определяется самый тон роли. Все это необходимо для того, чтобы как можно реальнее и правдивее изобразить идеалы и типы, взятые драматургом из самой жизни.

Обратим внимание на то, что Островский, излагая эти принципы, подчеркивает с самого начала: «Мы теперь стараемся...» Это означает, что принципы речевой характеристики персонажей, которые нам кажутся ныне не только бесспорными, но и само собой разумеющимися, отстаивались Островским как вытекающие из задач современной ему драматической литературы. Из этого не следует, разумеется, что до Островского русская и мировая драматургия вовсе не пользовалась для характеристики персонажей передачей своеобразия их речи. Заслуга Островского в том, что он полно и последовательно осуществлял принципы реалистической речевой характеристики, стремясь к верной передаче не только лексики и фразеологии, но и склада речи.

Быть может, Л. Н. Толстой, увлеченный полемическим азартом, был несправедлив, когда упрекал Шекспира в том, что все его персонажи говорят одним и тем же языком. «У Шекспира отсутствует главное, — писал он, — если не единственное средство изображения характеров, «язык», то есть то, чтобы каждое лицо говорило своим, свойственным его характеру языком. У Шекспира нет этого. Все лица Шекспира говорят не своим, а всегда одним и тем же шекспировским, вычурным, неестественным языком, которым не только не могли говорить изображаемые действующие лица, но никогда нигде не могли говорить никакие живые люди»¹. Дело в том, что Толстой судит великого английского драматурга по тем законам, которые были выработаны художественным развитием человечества значительно позже: Шекспир и не ставил перед собой

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 35. М., 1950, с. 239.

задачи воссоздания индивидуальных речевых портретов. Еще меньше задавался этой задачей французский классицизм; даже Мольер ограничивался более или менее суммарной, приблизительной речевой характеристикой своих персонажей; конечно, в его комедиях лакеи говорят иначе, чем маркизы, но зато все маркизы говорят примерно на один лад. По мере утверждения реалистических принципов в западноевропейской и в русской литературе речевая характеристика становится все более важным средством создания правдивых художественных образов. Для Островского же, как мы видели, передача «образа выражения» — это уже не просто одно из возможных изобразительных средств, а «первое условие художественности».

С. Н. Дурылин справедливо отмечал, что «Островский выдерживает любой «раздетый спектакль» — спектакль без декораций, костюмов, гримов, спектакль с минимумом, а то и вовсе без сценического движения, — и такой чисто речевой спектакль остается действенным, драматически полноценным. Многим ли драматургам под силу выдержать такое испытание в силе и действительности своего языка!»¹.

Не случайно, что актер театра Островского — это прежде всего, пользуясь терминологией самого драматурга, актер «по слуху»².

«Драматург, — вспоминает Д. В. Аверкнев слова Александра Николаевича, — не изобретает сюжетов — все наши сюжеты заимствованные. Их дает жизнь, история, рассказ знакомого, порою газетная заметка. У меня по крайней мере все сюжеты заимствованные. Что случилось, драматург не должен придумывать, его дело показать, как оно слу-

¹ Дурылин С. Н. По мастерской Островского. — «Театр и драматургия», 1935, № 6, с. 47.

² А. А. Стахович в своих «Клочках воспоминаний» свидетельствует, что Л. Н. Толстой «разделяет всех знаменитых артистов, по определению А. Н. Островского, на две категории: на актеров «по слуху» и актеров «с глазу». Актер «с глазу» подводит роль под знакомый ему подходящий тип, старательно запоминает внешность, его ухватки, костюм: гримировкою воспроизводит характерные черты и играет, не отступая уже от запомненного им типа. Актер «по слуху» старается, наоборот, уловить характер роли по содержанию, по выбору выражений; эти актеры стараются представить себе весь характер лица по данным автора, а потом уже, насколько смогут, пригоняют его к сложившемуся в их голове облику костюмом, жестами и гримировкой. Короче, актер «по слуху» ищет характер лица в самой речи и обыкновенно играет ее вернее, а актер «с глазу» эффективнее» («Толстовский ежегодник». М., 1912, с. 28—29).

чилось или могло случиться. Тут вся его работа. При обращении внимания на эту сторону у него явятся живые люди и сами заговорят»¹.

3

Сами заговорят... Но прежде, чем живые люди «сами заговорят», драматургу предстоит их, так сказать, окрестить, то есть решить, как назвать этих живых людей и как их будут в пьесе звать другие живые люди (а это, как мы сможем убедиться, совсем не одно и то же самое).

Можем ли мы теперь представить себе, что главного героя комедии «На всякого мудреца довольно простоты» зовут не Егор Глумов, а Андрей Лазутин; что Ларису Огудалову зовут Харитой, а Хариту Игнатьевну — Ларисой; что Несчастливцева зовут Аркашкой, а Счастливецца Геннадием; что Любим Торцов — Аким Торцевой; что дочь купца Большова зовут не Липочкой, а Марьей; что Настя, героиня «Не было ни гроша...» вовсе не Настя, а Софья; что никакого Тита Титыча не было, а был Фома Поликарпович Брусков...

Представить себе это трудно, а в некоторых случаях даже и невозможно: И не только потому, что мы свыклись с тем, что этих действующих лиц зовут так, а не иначе. Дело еще и в том, что Островский удивительно умел находить как раз такие имена, отчества и фамилии для своих героев, которые для них настолько органичны и естественны, что представляются единственно возможными. Имя как бы сливается с тем, кому оно дано.

Поиски именно таких имен и запечатлели черновики драматурга.

Какими же принципами руководствовался Островский, отвергая одни имена и останавливаясь на других? Почему, скажем, учитель Иванов в комедии «В чужом пиру похмелье» был сперва Петр Иванович, потом Сократ Иванович, затем Иван Сократыч и только после этого стал Иваном Ксенофонтычем, каким мы его знаем по пьесе? Почему фамилия Епишкин показалась драматургу более подходящей для лавочника, чем Кубышкин? Почему драматург отказался назвать героиню «Невольниц» Еротидой? Почему фамилия помещицы в «Воспитаннице» не Усланова, как в первоначальном наброске, не Аслан-Уланова, как в следующей редакции, а Уланбекова, как в окончательном

¹ Аверкиев Д. В. Дневник писателя, 1886, № 6, с. 258—259.

тексте? Почему драматург, работая над комедией «Не в свои сани не садись», сперва назвал соблазнителя Дуни Федором Федорычем Гинцем, а затем передумал и назвал его Виктором Аркадьевичем Вихоревым?

Общего, универсального ответа на эти и им подобные вопросы мы не найдем. Внимательный анализ убедит нас в том, что на разных этапах своего творческого пути в зависимости от идейной концепции пьесы, в зависимости от жанрового решения, в зависимости от места персонажа в системе образов драматург по-разному подходил к поискам имен для своих героев. Убедимся мы и в том, что, хотя Островский никогда не был безразличен к выбору имен для своих героев, далеко не всегда следует в имени героя, как это ни соблазнительно, усматривать ответ на вопрос об отношении автора к действующим лицам.

Между тем исследователи поэтики Островского единодушно утверждают, что «все его имена... удивительно идут именно с той самой стороны каждому персонажу, с какой он его показывает»¹; что «симпатии автора конкретизированы заранее в именах» и что имена указывают «на субъективное отношение автора к изображаемым им лицам»² и что, «выделяя в именах героев существеннейшие нравственные их устремления или внутренние качества, Островский тем самым определяет и свое отношение к ним, — в этом смысле имена и прозвища являются одним из таких моментов его поэтики, которые дают возможность проникнуть в субъективный мир Островского, судить о его симпатиях и антипатиях»³; что, «сочетая имена с фамилиями, а иногда одними фамилиями Островский показывает свое отношение к действующим лицам»⁴; что, «используя значащие фамилии в целях характеристики действующих лиц, Островский следовал традиции классицизма»⁵.

Подтверждая свою точку зрения, исследователи ссылаются, как правило, на примеры достаточно очевидные и бесспорные. И в самом деле, если одного из братьев зовут Любим, а другого Гордей — разве это не свидетельствует о намерении автора в первом подчеркнуть его любовь к людям, а во втором — его гордыню? Красавца-мужчину

¹ Сахновский В. Г. Театр А. Н. Островского. М., 1919, с. 157.

² Марков П. А. Морализм А. Н. Островского. — В кн.: Творчество А. Н. Островского, с. 149, 151.

³ Линия А. Н. Творчество А. Н. Островского, с. 202.

⁴ Филиппов В. Л. Язык персонажей Островского. — В кн.: А. Н. Островский-драматург, с. 128.

⁵ Ревякин А. И. А. Н. Островский. Жизнь и творчество, с. 238.

зовут Аполлоном, молодой бездельник носит фамилию Баклушин, молодых людей веселого характера зовут Яша Гуслин и Гриша Разлюляев, богатого купца — Прибытков, деликатного барина — Великатов; Глумов, разумеется, глумится, а Лютов, конечно же, лютует...

Обращает на себя внимание, однако, что все исследователи, усматривающие в значимости имен и фамилий универсальный прием драматурга, возвращаются, в общем, в кругу одних и тех же пафосно красноречивых и сравнительно немногочисленных примеров. Попытки расширить этот круг оказываются, как правило, уже не столь убедительными. В общей сложности в круг наблюдений вовлечена едва ли десятая доля из тех сотен имен и фамилий, которые давал Островский своим персонажам. И это не случайно. Как мы увидим, нет никаких оснований преувеличивать роль значимых имен и фамилий в арсенале тех средств, с помощью которых драматург выявляет свою авторскую позицию; нет никаких оснований придавать этому приему, к которому драматург действительно иногда прибегал, универсальное значение.

4

Отметим прежде всего, что фамилии в «пьесах жизни» Островского, как и в самой жизни, социально дифференцированы.

Григорий Львович Муров, выдумав историю о том, что сын его был отдан на воспитание некоему купцу, на вопрос Кручинной: «Фамилия этого купца?» — отвечает: «Я уж забыл. Не то Иванов, не то Перекусихин; что-то среднее между Ивановым и Перекусихиным, кажется, Подтоварников». В другой раз он называет этого выдуманного им купца Простоквашиным, а затем Непропекиным...

Задача драматурга, выбирающего фамилии для своих персонажей, сходна с задачей, которая стояла в данном случае перед Муровым. Перечисляя, казалось бы, первые пришедшие на ум фамилии, Муров, однако, называет только такие фамилии, которые может носить купец; более того, он называет фамилии, типичные для купеческого сословия; Муров хочет, чтобы Кручинина поверила в то, что купец существует. Точно так же и драматург выбирает для своих героев такие фамилии, чтобы мы — читатели и зрители — поверили в реальное существование этих людей.

Кос. Д.
Амита
Общ. м. в
сравни
спирить
уеди
вовле
амиллий,
II это не
преуве
нале тех
ет свою
ридавать
о иногда

«Я уже
среднее
дтовар-
ного им

и своих
данном
первые
ет толь-
более
ического
а в то,
ург вы-
— чита-
т в ова-

Примечательно, однако, что, когда Соловьев по этому же принципу называет помещика в «Дикарке» Ахметьевым, Островский меняя всего одну букву, переделывает его в Ашметьева. Как справедливо замечает С. Дурылин в комментариях к «Дикарке», «Островский заставил зрителя ассоциировать фамилию этого барина-эстетика с

² Ф. Крошкин в статье «Островский А. Н. и костромские места» указывает, что фамилию Кабановых, в частности, носили «гробовщики, торговля и дома которых находились вблизи Волги, подле общественного сада и бульвара» (см.: А. Н. Островский. Кострома, 1948, с. 20).

137

отрепками, обносками — чем-то ветхим, никуда негодным» (т. 10, с. 480).

Желая подчеркнуть, что герой «Бешеных денег» хотя и дворянин по происхождению, но провинциал и человек, далекий от светского круга, Островский дает ему фамилию «почти мещанскую» — Васильков, противопоставляя ее «громкой фамилии Лидии Чебоксаровой, на которой Савва Геннадич женится («За что мне было полюбить вас? — говорит ему Лидия. — И лицо ваше не из красивых, и имя неслыханное, и фамилия какая-то мещанская»). «Она жаловалась, — негодует Васильков, — что переменила свою громкую фамилию на мою почти мещанскую; зато я теперь вправе жаловаться, что она запятнала мое простое, но честное имя»).

Драматург, как видим, выбирая типичные фамилии для своих героев, мастерски умел передавать не только общую социальную окраску, но даже и различные социальные оттенки. Он чутко различал не только, скажем, купеческие фамилии от дворянских, но и «почти мещанские» от мещанских.

Однако если бы задача драматурга сводилась только к тому, чтобы дать своим героям фамилии, имена и отчества, достаточно распространенные в том кругу, к которому они принадлежат, эти фамилии, имена и отчества навряд ли срослись бы для нас с персонажами, посящими их. Драматург, следовательно, не останавливается на том, чтобы социально дифференцировать имена действующих лиц, он идет дальше, стремясь к тому, чтобы имя характеризовало — так или иначе — того, кому оно дано. Так или иначе... Но как именно? Состоит ли мастерство драматурга в том, чтобы имя действующего лица само по себе говорило нам впрямую о том, что именно оно, это лицо, собой представляет?

Если еще раз обратиться к примерам, которые обычно приводят исследователи в подтверждение того, что драматург использует значимые фамилии в целях прямой характеристики действующих лиц, то окажется, что большинство этих примеров относится к раннему периоду творчества Островского. Чем опытнее становился драматург, чем прочнее он утверждался на позициях критического реализма, тем реже он пользовался этим приемом, довольствуясь вместо фамилий значимых фамилиями характерными.

Не случайно, думается, значимые фамилии концентрируются главным образом в тех пьесах Островского, кото-

рые он писал под заметным влиянием славянофильских идей. На это, как известно, обратил внимание еще Чернышевский. «В «Не в свои сани не садись», — писал он в «Современнике», — представитель (мнимо) русских по преимуществу понятий назывался уже Русаковым, представитель верности старинным обычаям — Бородкиным, представитель модной пустоты и ветрогонства — Вихоревым. Такое блистательное нововведение, заимствованное из комедий старого времени, поправилось г. Островскому; в «Бедность не порок» все фамилии лиц «заимствованы» от их качеств: Коршунов (фабрикант свирепого нрава), Гуслин (русский виртуоз), Разлюляев (т. е. гуляка и весельчак). И надобно сказать, что это чрезвычайно прилично новой комедии г. Островского, столь же неумеренной в неудачной идеализации, столь же наивно написанной, как и самые плохие комедии старого времени»¹.

Резкость этого суждения объясняется острополемиической направленностью статьи «Современника», но Чернышевский в принципе безусловно прав, связывая прием «заимствования» имен от качества действующих лиц с назидательным, дидактическим характером этих комедий, в которых драматург отдал дань славянофильской идеализации действительности.

Значимые фамилии встречаются, правда, и в более поздних пьесах Островского. Иногда даже драматург специально обращает наше внимание на то, что может означать фамилия того или иного персонажа. Так, например, в «Шутниках» Хрюков замечает в адрес Гольцова: «Голь, надо полагать, непокрытая». В «Бешеных деньгах» Глумов говорит Телятеву: «Эка телячья натура!».

Отметим, однако, что в обоих названных случаях драматург избегает сталкивать в прямую фамилию и характеристику. Хрюков, называя Гольцова «голью», вовсе не собирается каламбурить — он даже не знает его фамилии и судит только «по обличию». Кстати, в сценах, предшествующих реплике Хрюкова, фамилия Гольцова и для зрителя ни разу не прозвучала — его называют Сашей. Что касается Глумова, то он, разумеется, знает фамилию давнего своего знакомого Телятева, но и эта фамилия ни разу не была произнесена на сцене — драматург, очевидно, не очень заинтересован в том, чтобы мы обратили внимание на то, что человек с «телячьей натурой» носит фа-

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 2. М., 1949, с. 235.

миллию Телятев. В противном случае он мог бы построить реплику Глумова, скажем, так: «Эка телячья натура у тебя, Телятев». Но драматург как бы не настаивает на игре слов.

Фамилию Голутвина («На всякого мудреца довольно простоты») тоже можно отнести к числу значимых. Смысл этой фамилии раскрывается в реплике: «Голутвенный мы совсем народ, переколачиваемся изо дня в день». Однако реплика эта — из другой пьесы, среди действующих лиц которой нет никакого Голутвина: ее произносит Дерюгин в пьесе «Светит, да не греет». Островский не счел нужным комментировать фамилию Голутвина в «На всякого мудреца...», хотя значение этого слова вряд ли могло быть широко известно. (В словаре Даля слово «голутва» представлено как областное, владимирское, в значении «росчисть, вырубка, просека».) Драматургу, очевидно, было достаточно, чтобы фамилия Голутвина хотя бы отдаленно ассоциировалась со словами «голь», «голытьба», «голытьба».

Не счел нужным Островский «обыгрывать» и другую достаточно прозрачную фамилию из той же комедии — Городулин. В материалах для словаря русского народного языка, собранных Островским, мы найдем такую запись: «Городули. Вздор, болтовня, вранье. — *Полно тебе городули-то городить*». В сатирической комедии драматург считал уместным дать либеральничавшему краснобаю фамилию Городулин, но не распространил этот прием на остальные фамилии. Тому, кто захотел бы, скажем, ассоциировать фамилию Крутицкого с глаголом «крутить», пришлось бы прибегнуть к явным натяжкам и заодно пришлось бы тщетно искать родственные черты между Крутицким из пьесы «На всякого мудреца довольно простоты», «очень важным господином», и Михеем Михеичем Крутицким, отставным чиновником из комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Точно так же трудно было бы семантическим анализом фамилии Бессудного характеризовать одновременно и хозяина постоянного двора в «На бойком месте» и шута в «Воеводе» — а ведь оба они посят одну и ту же значимую фамилию.

Еще в более сложном положении оказался бы тот, кто попытался бы распространить принцип, по которому «гуляка и весельчак» получил в комедии «Бедность не порок» фамилию Разлюляев, на анализ фамилии Погуляева в «Пучине», человека чрезвычайно строгих правил, отнюдь не гуляки и вовсе не весельчака. За десять лет, отделяю-

щих «Пучину» от пьесы «Бедность не порок», принципы подбора фамилий действующих лиц, как видим, существенно изменились.

Но даже и при анализе ранних пьес Островского не следует слишком поспешно отождествлять сущность того или иного образа с буквальным значением фамилии, данной ему драматургом.

Ан. Линин, например, говоря об «именах-ярлыках», указывающих «на главенствующую черту характера героя», называет среди прочих примеров фамилии Добротворского и Беневоленского из «Бедной невесты»¹.

Очень соблазнительно, конечно, из фамилии Добротворского в «Бедной невесте» вывести, что фамилия эта дана человеку, творящему добро. Что ж, Платон Маркович Добротворский действительно человек редкой доброты («Вы человек добрый», — говорит ему Марья Андреевна), но разве, подыскав Марье Андреевне в женихи негодяя Беневоленского, он и впрямь «творит добро» для бедной невесты? Еще труднее объяснить, если выводить характер из фамилии, почему драматург дал грубому, чванливому и бесчестному жениху Марьи Андреевны фамилию Беневоленский. Ведь «бенэ» означает по латыни «хорошо», «благо», и в русской редакции эта фамилия должна была бы звучать: Благовольский или Добровольский. Зачем могло понадобиться драматургу так сблизать семантически фамилии столь разных людей, как Беневоленский и Добротворский? Ясно, что Островский, даже в ранних своих произведениях, был далек от того, чтобы предлагать читателям или зрителям непременно искать в фамилиях действующих лиц отгадку их характеров.

Правда, даже те исследователи, которые склонны преувеличивать роль «идеографических» фамилий в драматургии Островского, считают необходимым оговорить, что фамилия «не покрывает» образ. (П. Марков пишет, что «ни один из образов своим, его характеризующим именем не покрывается». Ан. Линин также отмечает, что «ни один из образов не покрывается своим именем, характер лица не ограничивается той особенностью, которая отмечена в имени». А. Ревякин подчеркивает, что у «Островского фамилия не покрывает образ. Его образы всегда шире смыслового значения фамилии».) Соглашаясь с этим, надо иметь в виду, что во многих случаях, даже в большинстве случаев, фамилия не только «не покрывает» образ, но и

¹ См.: Линин А. П. Творчество А. Н. Островского, с. 201.

не дает никакого основания искать смысловое соответствие между тем, как человека зовут, и тем, что он собой представляет и как драматург к нему относится.

5

Фамилию никто себе не выбирает. Имя же человеку дают родители. Точно так же отчество — это имя отца, в свое время выбранное его родителями. Таким образом, имя и отчество человека характеризуют не столько его самого, сколько его родителей и родителей его родителей. Ясно, что имена и отчества, еще в большей степени, чем фамилии, призваны характеризовать социальную среду, к которой принадлежит действующее лицо, названное так, а не иначе.

Есть, разумеется, имена нейтральные, которые можно встретить в любом сословии, но есть и имена излюбленные в определенной социальной среде: одни распространены главным образом в духовенстве, другие — в дворянстве, третьи — в купечестве и т. д. Островский прекрасно знает это и очень точно выбирает имена и отчества для своих героев в соответствии с их социальной принадлежностью.

В записке «О причинах упадка драматического театра в Москве» Островский, отмечая, что на масленице московский театр заполняют купцы, пишет: «этому Трифону Парамонычу... нужен понятный русский спектакль, чтоб его за сердце хватало, чтоб он помнил, что видел» (т. 12, с. 157). По тому же принципу, по которому драматург нарекает здесь собирательный образ купца Трифоном Парамонычем, возникает в его пьесах Антип Антипыч и Тит Титыч, Самсон Силыч и Максим Федотыч — имена и отчества, достаточно распространенные в купеческом сословии и характерные именно для него.

Некоторые исследователи полагают, однако, что Островский использовал имена не только для социальной, но и для психологической характеристики действующих лиц. «Эта любопытная особенность творческой манеры Островского, — подчеркивает, например, А. И. Ревякин, — объясняется специфическими условиями среды, в которой он родился, рос и воспитывался. Его отец кончил духовную академию, ближайшие родственники по отцу и матери — представители образованного духовенства, владевшие латинским и греческим языками. В связи с этим Островский был великолепно осведомлен о семантическом значении православных имен и широко применял эти сведения при

наименовании действующих лиц своих пьес»¹. Такой же точки зрения придерживается и В. Филиппов, утверждая в статье «Язык персонажей Островского», что «не только фамилии, но имена и отчества героев всегда сознательно выбраны Островским»².

Лингвистами действительно установлено, что «огромное большинство собственных имен произошло из нарицательных слов, ранее указывавших на какой-то признак (содержание)»³. Островский действительно был осведомлен о семантическом значении православных имен. Но в самом ли деле он «широко применял» эти сведения при наименовании действующих лиц своих пьес?

Обратимся к примерам, на которые ссылаются в подтверждение своей точки зрения исследователи.

Катерина означает «вечно чистая», драматург сознательно дает это имя поэтической героине «Грозы», нарушившей общепринятые бытовые и церковные нормы. Первоначально Катерина называлась по отчеству Семеновной; но затем Островский переименовал ее в Петровну, это не случайно: по-гречески Семен значит «услышание», а Петр — «камень»; драматург даже отчеством хотел подчеркнуть силу, решимость, твердость характера Катерины. Дикому первоначально было дано отчество Петрович, затем драматург переменил его отчество на Прокофич, Прокофий по-гречески значит «успевающий», и по своему положению Дикой действительно является успевающим. Варвара — по-гречески «грубая», чем драматург оттеняет в ней черты грубоватости и развязности. Назвав сына Кабанихи Тихоном, Островский хотел даже самым именем подчеркнуть его безответную покорность и скромность. Глаша — по-гречески «гладкая»: толковая, рассудительная девушка. Имя Геннадий в переводе означает «благородный», не случайно оно дано благородному трагику Несчастливцеву («Лес»). Имя Мавры говорит о «темноте» Барабошевой («Правда — хорошо, а счастье лучше»). Модест в переводе на русский язык означает «учтивый, скромный», что и соответствует характеру Модеста Баклушина («Не было ни гроша, да вдруг алтын»). Харита в переводе на русский означает «прелестница», что должно намекать на цыганское прошлое матери Ларисы Огудаловой («Бесприданница»). Анна значит «благодат-

¹ Ревякин А. И. «Гроза» А. Н. Островского. М., 1955, с. 47.

² А. Н. Островский-драматург, с. 123.

³ Булаховский Л. А. Введение в языкознание. Ч. 2, с. 100.

ная», и не случайно, что этим именем драматург нарекает симпатичных ему, душевных женщин (Анна Павловна Вышневецкая в «Доходном месте», Аннушка в «На бойком месте», Анна Тихоновна Крутицкая в комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын», царица Анна в «Василисе Мелентьевой»).

Некоторые из этих наблюдений высказаны исследователями безапелляционно, иные — предположительно («весьма вероятно», «по-видимому», «возможно»). Допустим даже, что все эти наблюдения бесспорны и что Островский действительно во всех названных примерах, выбирая имена и отчества для своих персонажей, руководствовался семантикой имен. Но чем же тогда объяснить, что одни и те же имена в одном случае что-то значат, в других же не значат ровно ничего? Чем объяснить, что одни и те же имена (или отчества) драматург дает совершенно разным людям, не имеющим между собой ничего общего?

Допустим, к примеру, что, меняя отчество Катерины и делая ее из Семеновны Петровной, драматург и в самом деле имел в виду семантику имени (Петр — камень) и хотел подчеркнуть твердость характера своей героини. Но как быть тогда с милейшим Иваном Петровичем Телятевым («Бешеные деньги»), которого никто не заподозрит в твердости характера? Как объяснить, что совершенно бесхарактерного Гольцева («Шутники») зовут Александр Петрович? А что «каменного» в Петре Восмибратове («Лес») и в Пете Миловзорове («Без вины виноватые»)?

Допустим, далее, что, меняя отчество Дикого и превращая его из Петровича в Прокофьяча, драматург хотел намекнуть зрителям на то, что Савел Прокофьяч — человек успевающий. Но тогда придется признать успевающим и несчастного Мартына Прокофьяча Нарокова из «Талантов и поклонников», который, как известно, не только ни в чем не преуспел, но, напротив, потерял все свое состояние.

Можно согласиться с тем, что муж Катерины в «Грозе» не случайно назван Тихоном. Но весьма трудно семантическим анализом этого имени охарактеризовать одновременно и сына Кабанихи и Тишку, мальчика в доме Большова («Свои люди — сочтемся!»), который тоже ведь называет себя Тихоном Савостьянычем. Вот уж кого не заподозришь в безответной покорности и скромности!

Можно согласиться и с тем, что Островский охотно

давал имя Анны героиням, к которым он относился с симпатией. Но что общего между гордой дамой из общества Анной Павловной Вышневецкой, забитой чиновницей Анной Тихоновной Крутицкой и Аннушкой Бессудной, девушкой с горячим сердцем? Как всех их подвести под одно и то же определение: «благодатная»? Еще более странно, что к этим трем Аннам исследователь добавляет четвертую — царицу Анну из «Василисы Мелентьевой»: ведь жена Ивана Грозного — лицо историческое и драматургу не приходилось подбирать для нее имя. Нельзя же предположить, что он подбирал характер, подходящий к имени, противопоставляя честолюбивой Василисе «благодатную» Анну. (Кстати, имя Василисы действительно значимое, и значение этого имени «обыгрывается» в пьесе: «Великий государь, ты грамотник: мне имя — Василиса; а что такое Василиса, знаешь?» «Царца!» — отвечает Иван Грозный. Но ведь не станем же мы искать в этом подтверждение склонности Островского к значимым именам — не Островский и даже не Геденов, первоначально обработавший этот исторический сюжет, подбирали имя для героини; об этом заботилась сама история.) Положение еще более усложнится, если нам придется к названным четырём «благодатным» Аннам присоединить еще Анну Петровну Незабудкину («Бедная невеста»), Анну Антоновну Маломальскую («Не в свои сани не садись»), Анну Павловну Оброшепову («Шутники»), Анну Устиновну Кисельникову («Пучина»), Анну Афанасьевну Цыплуну («Богатые невесты») и, наконец, горничную Отрадиной, Аннушку. Придется согласиться с тем, что если десять женщин, таких разных, зовут одним и тем же именем, то имя это вряд ли может означать что-либо определенное.

Возможно, конечно, что драматург неспроста дал самопадеянному барину Миловидову имя Павлиш («На бойком месте»). Но ведь Павлишом зовут и Устрашимова («Свои собаки грызутся, чужая не приставай!»), и Курослепова («Горячее сердце»), и дворецкого Мурзавецкой («Волки и овцы»). Если исходить из того, что Островский «широко использовал» семантику имен, то придется объединить всех этих ничем друг на друга не похожих людей.

Имя Ларисы драматург дает героине «Бесприданницы», быть может, самой любимой из своих героинь, девушке гордой, страстной и умной. И Ларисой же драматург нарекает дочь купца Епишкина в комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын», девицу глупую, бесстыжую.

Надей Островский называет героиню «Воспитанницы». И быть может, неспроста: можно предположить, что драматург хочет подчеркнуть, что героиня его живет надеждой на счастье и любовь. Но вот мы узнаем, что расчетливую, корыстную и недалекую барыню Чебоксарову («Бешеные деньги») зовут Надеждой Антоновной, — и мы уже не спешим связать имя героини с тем, что оно может значить.

И, как бы специально желая нас предостеречь от поспешных выводов, драматург иногда даже в пределах одной пьесы дает одно и то же имя совсем непохожим людям. (В комедии «На всякого мудреца довольно простоты» Егором зовут не только Глумова, но и гусара Курчаева; в «Доходном месте» имя Васьки дано сразу трем персонажам — Жадову, Досужеву и половому в трактире; а в пьесе «Без вины виноватые» мы встретим Григория Львовича Мурова и рядом с ним — Григория Незнамова.)

Даже если согласиться с тем, что в иных случаях Островский, давая персонажу то или иное имя, действительно мог иметь в виду семантику этого имени, все же нет никаких оснований усматривать в этом некий универсальный принцип, которым якобы руководствовался драматург при «крещении» своих героев. Нет никаких оснований видеть в именах действующих лиц своего рода условный шифр, зная который можно безошибочно расшифровать характер.

Для Островского, как правило, важна не семантика имени, а степень и сфера его распространенности, его обычность или, напротив, его необычность.

Героя «Бешеных денег» Василькова зовут Саввой. Имя редкое, непривычное. «Что за имя!» — восклицает в недоумении Надежда Антоновна. «Какое имя! Он иностранец?» — вторит ей дочь. Драматургу совсем не важно, что означает по святцам это имя. Более того, драматург особо озабочен тем, чтобы мы не спутали имя его героя с близким по звучанию и действительно значащим именем — Севастиан. «Севастиан — предупреждает он нас устами самого Василькова, — по-гречески значит: достойный почета, а Савва слово арабское». Как видим, драматург не только не использует возможность дать своему герою значащее имя и тем выразить свое отношение к нему, но, напротив, демонстративно отказывается от этой возможности. Островский предоставляет нам, читателям и зрителям, решить, действительно ли Васильков — «достойный почета» не на основании его имени, а на основании его поступков. Дра-

матургу важно в этом случае, что у его героя, по словам Лидии, «и имя неслыханное и фамилия какая-то мещанская». Важно ему это для того, чтобы контрастнее противопоставить Савву Геннадьевича Василькова миру Чебоксаровых, Телятевых и Кучумовых.

6

В списках действующих лиц некоторые персонажи представлены полностью — именем, отчеством и фамилией, другие же только фамилией; или только именем и отчеством; или только именем; или только отчеством. Случайно ли это? Нет, конечно. В перечне действующих лиц персонаж бывает обычно поименован так, как его чаще всего именуют окружающие.

Примечателен с этой точки зрения перечень действующих лиц «Грозы». Только трое даны в нем полностью — с именем, отчеством и фамилией: Савел Прокофьевич Дикой, Марфа Игнатьевна Кабанова и Тихон Иванович Кабанов. Эти трое — почетные граждане Калинова, фамилии их известны по торговым делам, зовут их все уважительно — по имени и по отчеству.

Про Бориса Григорьевича сказано только, что он — племянник Дикого. Фамилия его не названа, а между тем и он — Дикой (его отец — родной брат Савела Прокофьевича). Но фамилия эта, которая так к лицу дяде, совсем не к лицу племяннику. Именно поэтому фамилия Бориса Григорьевича не названа в перечне действующих лиц и ни разу не упоминается в самом тексте пьесы. Нам даже и в голову не приходит, что он носит ту же фамилию, что и Савел Прокофьевич.

Кулигин, напротив, представлен в перечне только фамилией. Его все калиновцы только по фамилии и знают: Кулигин да Кулигин. Кулигиным его зовет Борис («Уж какая охота, Кулигин!»), Кулигиным его называет Тихон («Так, братец Кулигин, все наше семейство теперь врозь расшиблось»), просто Кулигиным называет его и автор в перечне действующих лиц.

Сранницу Феклушу, разумеется, все так Феклушей и зовут, кто станет дознаваться у сранницы, как ее звать по отцу и какая у нее фамилия по паспорту? Да и есть ли у нее паспорт! Точно так же и Глаша. Обратим внимание на то, что не Фекла и не Глафира, а именно Феклуша и Глаша: имена даны в той форме, в которой они бытуют. Перечень действующих лиц «Грозы» заключают «бары-

ня с двумя лакеями, старуха 70-ти лет, полусумасшедшая». Вряд ли кто в городе помнит фамилию старухи, к ней никто давно уже не обращается по имени и отчеству, а за глаза ее так и кличут сумасшедшей барыней. Поэтому и драматург не считает нужным сообщить нам ее фамилию, имя и отчество.

Любопытно отметить, что сама героиня «Грозы» в перечне действующих лиц названа только по имени: «Катерина, жена его». Отчество ее в самом тексте пьесы упоминается всего лишь дважды, в сцене в овраге: «Это вы, Катерина Петровна?» — произносит Борис. «Кабы вы знали, Катерина Петровна, как я люблю вас!» — продолжает он же. Драматург, таким образом, не фиксирует в нашей памяти отчество своей героини. Она еще совсем молодая, а молодых зовут просто по имени. Кстати, тем меньше оснований полагать, что драматург, переделывая отчество Катерины из «Семеновны» в «Петровну», имел в виду, что Петр значит по-гречески «камень»; скорее всего, он искал в этом случае ритмическое созвучие имени и отчества. Сделав же Катерину «Петровной» он, естественно, не захотел, чтобы Дикой оставался «Петровичем» и дал ему другое отчество, вряд ли задаваясь целью обратить наше внимание на то, что имя Прокофий означает «успевающий».

Перечень действующих лиц первой большой пьесы Островского «Свои люди — сочтемся!» открывает «Самсон Силыч Большов, купец», а закрывает «Тишка, мальчик в доме Большова».

Представим себе, однако, что драматург написал бы пьесу о тех годах, когда Самсон Силыч, как рассказывает сваха Устинья Наумовна, «голицами торговал на Балчуге; добрые люди Самсошкой звали, подзатыльниками кормили». Можно не сомневаться, что в этом случае в перечне действующих лиц был бы обозначен не «Самсон Силыч Большов», а «Самсошка» — как «добрые люди» его звали.

Представим себе далее, что драматург писал бы пьесу о тех годах, когда Тишка уже вырос и вышел в люди и когда с ним, как он сам мечтает в комедии, разговаривают только так: «Здравствуйте, Тихон Савостьяныч! Как вы поживаете? Всё ли вы слава богу?» Можно не сомневаться, что в этом случае в перечне действующих лиц мы прочли бы не «Тишка», а «Тихон Савостьяныч».

Примечательно, что дочь Большова в перечне действующих лиц поименована как «Олимпиада Самсоновна», а рядом добавлено: «Липочка». В тексте самой комедии,

в первых трех действиях, пока она еще девица, она обозначена как «Липочка», в четвертом же действии, когда она уже дама, она фигурирует как «Олимпиада Самсоновна».

В пьесах Островского встречается немало персонажей, обозначенных одним только отчеством: ключница Фомишнина в пьесе «Свои люди — сочтемся!», приказчик Сидорыч в «Утре молодого человека», свахи Карповна и Панкратьевна в «Бедной невесте», содержательница постоялого двора Сидоровна в «Не так живи, как хочется», дворецкий Потапыч и ключница Гавриловна в «Воспитаннице», мелкий стряпчий из мещан Петрович в «Не было ни гроша, да вдруг алтын», старая ключница Михеевна в «Последней жертве», ключница Огуревна в «Сердце не камень», старый слуга Акимыч в «Красавце-мужчине».

Все это, как мы видим, люди пожилые, служащие. Они как бы потеряли с годами свое имя, как потеряли и человеческое достоинство, никто уж и не помнит, как их звали когда-то. И сами они не часто об этом вспоминают.

Только один из них — стряпчий Петрович в комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын» вспоминает былые времена: «Человек я тогда был состоятельный, дела великие, конкурсами занимался. Не Петровичем меня звали-то, а Иваном Петровичем Самохваловым». Жизнь сломала человека и лишила его не только состояния, но даже имени и фамилии. Осталось только отчество.

И, напротив, слуги помоложе, всякого рода лакеи, камердинеры, половые в трактирах, горничные, еще не удостоились того, чтобы их величали по отчеству. И в перечне действующих лиц и в тексте пьес они фигурируют как Иваны, Василии, Гаврилы, Сакердоны, Маши, Глаши, Дарьи и т. п. Совсем же молодые значатся как Тишки и Гришки.

Если бы нас попросили вспомнить, в какой пьесе Островского героиню зовут Аксиной Даниловной, мы, вероятно, затруднились бы ответить. Но если бы нам назвали Аксиюшу, мы тотчас же вспомнили бы героиню «Леса». А между тем в списке действующих лиц значатся полностью и имя и отчество героини — Аксины Даниловна — и то имя, каким ее называют окружающие, — Аксиюша. Запомнилось же нам только Аксиюша. Имя слилось с образом.

Нам говорят: Юленька — и мы вспоминаем «Доходное место». Нам говорят: Юлия Павловна — и мы

вспоминаем «Последнюю жертву». Т и х о н — это, конечно, «Гроза», а Т и ш к а — это, разумеется, «Свои люди — сочтемся!».

Во всех этих примерах форма имени куда существеннее, чем его семантика. Мы можем знать, а можем и не знать, что Юлия по-латыни означает «принадлежащая». Предположим, что Островский, связанный по происхождению и родству с духовенством, это знал. Но мог ли он исходить из того, что все его читатели и зрители также знакомы с семантикой православных имен? Вряд ли.

Если даже и допустить, что в некоторых случаях драматург при выборе имени героя действительно имел в виду смысловое значение, то и в этих случаях, сравнительно немногочисленных, мы вправе говорить лишь о том, что в выборе имени так или иначе сказалось субъективное отношение автора к своим героям, но не о том, что драматург с помощью значимого имени выявляет свою авторскую позицию для читателей и зрителей.

Это же относится и к фамилиям.

Островский писал своему соавтору Н. Я. Соловьеву по поводу фамилий в комедии «Светит, да не греет»: «Я изменил фамилии: Реева (производить от глаголов не хорошо) теперь Ренева; Завалишин — фамилия известная, и их много в Москве, — у меня Залешин. Озерского я изменил в Рабачева. Рабач значит коренастое, кряжистое дерево, но вместе с тем суковатое и неукладистое. Худо-соков — Вы и сами находили, что не хорошо, — теперь Худобаев» (т. 15, с. 189).

Это письмо обычно рассматривается как доказательство пристрастия драматурга к значимым фамилиям. А так как письмо это написано Островским в 1880 году, то есть уже умудренным опытом мастером, то оно призвано засвидетельствовать, что пристрастие это наш драматург сохранил на всем протяжении своего творческого пути.

Следовало бы между тем обратить внимание на то, что Островский, объясняя, почему он изменил в пьесе четыре фамилии, лишь в одном случае из четырех ссылается на семантику предлагаемой им фамилии (Рабачев — рабач). Но ведь он же заменяет значимую фамилию Реева (от глагола — реять) на ничего не значащую — Ренева и при этом указывает, что производство фамилии от глаголов вообще не хорошо; однако глаголы всегда значащи. От фамилии Завалишин наш драматург отказывается только потому, что она слишком распространена, и предлагает фамилию Залешин, не наполняя ее никаким

особым смыслом. Худосок не устроил его, очевидно, только по звучанию, и он дает ему фамилию Худобаев, игнорируя семантику этой фамилии («худо баять» — то есть «плохо говорить»); это не имеет для драматурга никакого значения, и он не предполагает, что читатели или зрители будут отыскивать в этой фамилии некий сокровенный смысл.

Итак, только в одном случае, при замене фамилии Озерский на фамилию Рабачев, драматург ссылается на семантику: «рабач» — «коренастое, кряжистое дерево, но вместе с тем суковатое и неукладистое».

«Совершенно не существенно, — замечает по этому поводу В. Филиппов, — чтобы представление о данном персонаже было связано с понятием «озеро», в то время как предлагаемая Островским фамилия указывает читателю и слушателю, понимающему значение слова, от которого образована фамилия «Рабачев», на ряд существенных черт героя»¹. Но в том-то все и дело, что «на ряд существенных черт героя» фамилия Рабачева указывает только «читателю и слушателю, понимающему значение слова, от которого образована фамилия». Мог ли Островский предполагать, что все читатели и слушатели пьесы, или хотя бы большинство их, или даже многие из них понимают значение этого слова? Как видим, он даже в своем соавторе не предполагал знакомство со словом «рабач» и растолковывает ему, что именно оно значит. В словаре Даля слово «рабач» представлено как диалектальное, олонецкое и растолковывается не совсем так, как у Островского: «кривоствольное, малорослое, суковатое дерево». Как пример словоупотребления приводится фраза: «Много лесу, да все рабач». Вряд ли драматург хотел бы, чтобы его герой ассоциировался в представлении зрителей с малорослым, никудышным деревом.

Думается, что фамилию Озерский наш драматург отвел не потому, что считал несущественной ассоциацию с понятием «озеро», а потому, что фамилия эта, предложенная Соловьевым, слишком тривиальная и очень уж наминала по своему характеру фамилии роковых героев, наподобие Звонских, Греминых и Блестовых, над которыми пронизировал еще Белинский.

Драматург объяснил своему соавтору, какой именно смысл он, переименовывая Озерского в Рабачева, вкладывал

¹ Филиппов Вл. Язык персонажей Островского. — В кн.: А. Н. Островский-драматург, с. 123.

вает в эту фамилию. Но это не значит, что он ожидает, что читатели и зрители тоже непременно будут вкладывать в фамилию этот же (или любой иной) смысл. Это он вовсе не считал обязательным.

Более того, Островский, как мы видели, в ряде случаев отказывается от слишком очевидных по смыслу имен и фамилий. Так, например, он отказывается от того, чтобы назвать лавочника-стяжателя Кубышкиным, и дает ему более нейтральную фамилию — Епишкин («Не было ни гроша, да вдруг алтын»). Так, он отказывается от первоначального своего намерения назвать героиню «Невольниц» Еротидой, не желая, очевидно, особо подчеркивать эротическую подоплеку ее отношений к Мулину, и останавливается на имени вполне нейтральном — Евлалия.

Прав был П. Марков, утверждавший в статье 1923 года «О морализме Островского», что драматург в более поздний период «утвердил в себе умение находить фамилии и имена, отвечающие образам не столько своим непосредственно смысловым, сколько звуковым, ритмическим и психологически-символическим значением»¹.

Соглашаясь с тем, что в именах и фамилиях действующих лиц сказывалось — так или иначе — отношение автора к своим героям, мы не должны, однако, упускать из виду, что позиция драматурга раскрывается в ее системе художественных образов, объективной логикой характеров и поступков; имена действующих лиц (равно как и заглавия пьес) мы можем рассматривать лишь как подсобное, вспомогательное средство в достижении той цели, которую ставит перед собой драматург.

ГЛАВА ВТОРАЯ

I

Нам уже приходилось в предыдущей главе ссылаться на передающую Д. В. Аверкиевым мысль Островского: «Что случилось, драматург не должен придумывать, его дело показать, как оно случилось или могло случиться. Тут вся его работа. При обращении внимания на эту сторону у него явятся живые люди и сами заговорят».

Сами заговорят... Когда читаешь пьесы Островского, действительно создается впечатление, что действующие

¹ Творчество А. И. Островского, с. 148.

лица сами говорят, а драматургу остается только записывать за ними. Однако рукописи Островского неопровержимо свидетельствуют о том, что драматургу не раз приходилось как бы «переспрашивать» своих героев, прежде чем окончательно зафиксировать реплику, которая теперь кажется нам единственно возможной.

Марфа Игнатьевна Кабанова провожает сына в путь. По русскому обычаю перед отъездом все должны присесть. «Присядемте», — говорит Кабаниха. Может она так сказать? Безусловно. Но драматургу мало чтобы она могла так сказать, ему важно, как она должна сказать. Реплика «Присядемте» вычеркивается из рукописи «Грозы»¹, и появляется новая реплика, которую мы все знаем: «Садитесь все!» Насколько же точнее и ярче эти слова, этот оборот речи характеризуют властный и деспотичный «образ выражения» Кабанихи.

«У меня слово закон!» «Я шутить не люблю!» Эти фразы кажутся нам сейчас неотъемлемыми принадлежностями «речевого костюма» Тита Титыча Брускова: в них выражена в предельно лаконичной, афористичной форме самая суть его характера. Между тем в первоначальной черновой редакции комедии «В чужом пиру похмелье» не было ни той, ни другой фразы; первая была добавлена тут же в черновике, вторая появилась только в белой редакции². Очевидно, сначала, когда Тит Титыч «сам заговорил», драматург «не расслышал» этих реплик и заставил своего героя высказаться «громче», то есть определеннее, типичнее, характернее.

В этой же пьесе Брусков-младший говорил: «Я еще тогда и не знал, что она моя невеста будет»³. В этой реплике нет ни одного слова, которого не мог бы произнести Андрей Титыч. Но ведь точно так же мог выразиться, скажем, Беневоленский из «Бедной невесты», или Митя из «Бедность не порок», или Мелузов из «Талантов и поклонников». Одним словом, эта фраза стилистически нейтральна, она — «ничья». И драматург ищет такую редакцию реплики Андрея Титыча, которая соответствовала бы «образу выражения» молодого купчика. Ищет — и находит. И вместо приведенной выше анемпчной фразы в окончательном тексте появляется новая: «...еще не знавши ничего этого».

¹ Рукописный отдел ГБЛ, ф. 216, ед. хр. 3242, л. 14.

² Там же, ед. хр. 3239, л. 9 об.

³ Там же, л. 6 об.

Речь Аполлона Мурзавецкого («Волки и овцы») сейчас нам кажется немыслимой без ее претенциозных галлицизмов, без этих «ма тант» и «пардон». Однако эти черточки «образа выражения», столь характерные для пшюта Аполлона, были найдены драматургом не сразу: в черновой редакции он говорил не «ма тант», а «тетушка», не «пардон», а «извините».

В «Грозе» Катерина в ответ на слова Варвары «А по моему: делай, что хочешь, только бы шито да крыто было» — первоначально говорила: «Я не умею так-то»¹. Драматург вычеркивает эту реплику и вписывает другую: «Не хочу я так».

«Любопытный нюанс, по моему мнению, — замечает по этому поводу Н. П. Кашип, первым обративший внимание при анализе рукописи «Грозы» на это разночтение. Пожалуй, это больше, чем нюанс. Одно дело — не могу, другое — не хочу. Катерина именно не хочет так. И прямо и гордо об этом говорит, что соответствует ее характеру, ее «образу выражения», куда более, чем уклончивое «не могу».

В рукописях Островского мы найдем сотни подобных примеров, свидетельствующих о поисках драматургом точного «образа выражения» действующих лиц.

Среди этого множества примеров крайне редко встречаются случаи, когда бы реплика одного действующего лица передавалась автором без изменений другому лицу. Это и понятно: реплика в пьесе Островского почти никогда не несет одну лишь сюжетную функцию, она всегда — или почти всегда — характеристична, связана кровными узами с тем персонажем, который ее произносит со сцены.

Редкие случаи передачи реплики связаны, очевидно, с тем, что драматург еще не нащупал окончательно характер и «примеривает»: может ли это лицо так сказать, или же так скажет, скорее, другое лицо?

Два примера.

В ответ на фразу Кабанихи «Не очень-то нынче старших уважают» реплику «про себя» — «Не уважишь тебя, как же!» — первоначально произносила не Варвара, как в каноническом тексте «Грозы», а Катерина². Но затем драматург почувствовал, вероятно, что такая форма выражения протеста не вяжется с открытым прямым харак-

¹ Рукописный отдел ГБЛ, ф. 216, ед. хр. 3242, л. 12 об.

² Там же, л. 7 об.

тером его героини, что эта реплика «про себя», скорее, к лицу бойкой и лукавой Варваре.

В «Воспитаннице» драматург передает Лизе реплику, которую первоначально произносила Надя: «Вот и слушай, а говорить нельзя»¹. «Как-то чувствуется,— замечает по этому поводу Н. П. Кашин,— что указанные слова не совсем подходят к Наде: в них слышится какая-то резкость и вместе с тем рабская покорность говорящего, а этих-то черт и нет в Наде. Не соответствовали бы ее характеру слова: «а говорить нельзя», потому что как раз она и решилась говорить. Быть может, это соображение о дальнейшем содержании ее реплик и побудило Островского вложить в уста Лизы те слова, которые прежде предназначались Наде»².

Любопытно, что в обоих этих случаях реплики главных героинь, над языком которых драматург работал особенно тщательно, передаются второстепенным персонажам. Любопытно и другое. Варвара, являясь как бы антиподом Катерины, не только оттеняет по контрасту, но и в чем-то дополняет этот образ — не случайно они подружки; то же самое можно было бы сказать и о соотношении образов Нади и Лизы. Не случайно, быть может, что обмен репликами в обоих случаях происходит в границах этой, если можно так выразиться, «парной» системы образов.

Можно было бы привести еще несколько аналогичных примеров, но, повторяем, передача реплики одного лица другому встречается в практике Островского крайне редко.

2

Островский не довольствуется тем, чтобы «образ выражения» действующего лица не вступал в противоречие с его характером; ему мало, чтобы данный персонаж мог так выразиться.

Драматург добивается того, чтобы язык не только соответствовал характеру, но и обнаруживал бы характер. Поэтому он стремился к тому, чтобы речь действующих лиц была предельно экспрессивна, выразительна, активно характеристична.

При этом, как правило, чем меньше реплик отпущено тому или иному персонажу, тем интенсивнее краски,

¹ Рукописный отдел ГБЛ, ф. 216, ед. хр. 3243, л. 13 об.

² К а ш и н Н. П. Этюды об Островском, т. 1, с. 295.

которыми драматург характеризует его «образ выражения».

Сопоставим для примера способ речевой характеристики двух персонажей — Василькова из «Бешеных денег» и безымянного купца, названного Иногородным, из «Последней жертвы». Васильков — главное действующее лицо, участвующее во всех пяти действиях комедии; Иногородный — эпизодический персонаж, появляющийся только в третьем действии. Оба — провинциалы. Про Василькова в перечне действующих лиц сказано, что он «говорит слегка на «о», «употребляет поговорки, принадлежащие жителям городов среднего течения Волги» и что «провинциальность заметна и в платье»; про Иногородного сказано, что у него «костюм и манеры провинциальные».

Мы уже имели случай отметить, как скромно драматург пользуется диалектной окраской при передаче особенностей речи Василькова. По другому принципу построена речь Иногородного, который с самого начала заявляет: «здесьних обыкновениев не знаем, потому — мы приезжие» — и затем чуть не в каждой реплике обнаруживает свою провинциальность.

Давно уже замечено, что Островский мастерски умеет охарактеризовать речь действующего лица повторением какого-либо излюбленного им выражения. Нельзя не подчеркнуть, однако, что этим способом драматург пользуется главным образом для характеристики персонажей второстепенных, а то и вовсе эпизодических.

Правда, в «Бедной невесте», одной из самых ранних пьес Островского, этот прием распространен почти на всех действующих лиц, что и вызвало резкую критику в адрес молодого драматурга со стороны такого тонкого стилиста, как И. С. Тургенев. «Невозможно перечесть, — писал он в статье «Несколько слов о новой комедии г. Островского «Бедная невеста», — сколько раз Анна Петровна говорит о себе, что она женщина слабая, сырая, что как можно без мужчины в доме и т. д. Положим, что это вечное хныканье идет к ее брюзгливой, вялой и, при всей доброте, глубоко эгоистической натуре, но надобно же знать во всем и меру. Этот же самый прием, состоящий в бесконечном повторении удачного или комического выражения, употребляется г. Островским постоянно, с какими бы лицами он ни имел дела. Г-жа Хорькова повторяет беспрерывно, что она, конечно, женщина необразованная, а сын ее — образованный, но все-таки уважает ее. Служанка Дарья ни разу не выходит на сцену без одного и того

же восклицания; г. Добротворский слова не скажет, не повторив, что он знал батюшку Марьи Андреевны с детства и т. д. К чему, спрашивается, человеку с талантом г. Островского приклеивать своим героям такие ярлыки, напоминающие свитки со словами, выходящие из рта фигур на средневековых картинках! Самые даже лучшие лица, как-то: г-да Белеволенский и Милашин, не избежали этой участи¹. Тургенев, быть может, был слишком резок в своей критике, но так или иначе — потому ли, что молодой драматург посчитался с советами более опытного мастера, потому ли, что ему подсказал это собственный опыт, — в последующих пьесах Островский с большой осмотрительностью пользуется этим приемом.

Трактирщик Маломальский вставляет чуть ли не всякую фразу свое «примерно» («Не в свои сани не садись»), суфлер Нароков повторяет свою излюбленную поговорку «кипжал в грудь по рукоятку» («Таланты и поклонники»), Петя Миловзоров, «первый любовник», ко всем обращается «мамочка» («Без вины виноватые»), Евгений Аполлонович Милонов твердит полюбившуюся ему фразу: «Все высокое и все прекрасное...» («Лес»).

В языке главных действующих лиц драматург почти никогда не прибегает к приему речевого «лейтмотива», предпочитая иные, более тонкие и более сложные способы передачи «образа выражения» своих героев.

Один из таких способов заключается в том, что Островский «подслушивает» своих героев не только в часы покоя, когда они степенно беседуют или неспешно раздумывают, но и в минуты нравственного подъема, нервного возбуждения, душевной взбаламученности, в минуты ослепляющего гнева, печальной радости, растерянности, смущения, в моменты, когда они чего-то страстно хотят или, наоборот, чего-то боятся, на что-то надеются или, напротив, теряют последнюю надежду.

Мы слышим речь Самсона Силыча Большова не только тогда, когда он озабочен или благодушен, но и тогда, когда он потрясен, как громом среди ясного неба, предательством Подхалюзина («Свои люди — сочтемся!»). Драматург дает нам возможность услышать Дуню Русакову, когда от нее отказывается Вихорев («Не в свои сани ни садись»), и Сашу Негину, когда она отказывается от Мелузова («Таланты и поклонники»). Мы становимся свидетелями пьяного бунта Любима Торцова («Бедность не порок»), отре-

¹ Тургенев И. С. Собр. соч. в 12-ти т., т. 11, с. 140—141.

чения Жадова от идеалов («Доходное место»), смертельной тоски Катерины («Гроза»), беспрестанных переходов Миши Бальзамина от сладостных надежд к горестным разочарованиям («Праздничный сон — до обеда», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!», «За чем пойдешь, то и найдешь»), патриотического воодушевления Минина («Кузьма Захарыч Минин, Сухорук»), благородного негодования Семена Бастрюкова («Воевода»), страшного испуга Кисельникова («Пучина»), взрыва злобы Глумова («На всякого мудреца довольно простоты»), потери душевного равновесия у такого уравновешенного Василькова («Бешеные деньги»), презрительных обличений Несчастливцева («Лес»), неистовой любовной страсти Мизгиря («Снегурочка»), брюзгливой раздраженности Мурзавецкой («Волки и овцы»), отчаянной решимости Ларисы Огудаловой («Бесприданница»), внезапной радости Кручининной («Без вины виноватые»).

«Мне равнодушно нельзя оставаться: надо либо плакать, либо смеяться», — говорит Телятев в «Бешеных деньгах». Островский старается ставить своих героев именно в такие положения, когда им равнодушными нельзя оставаться, когда им надо плакать либо смеяться. При этом драматург нередко заставляет своих героев переходить от смеха к слезам и от слез к смеху. В его пьесах мы встречаем резкую смену контрастных эмоциональных состояний — это позволяет драматургу выявить «образ выражения» своих героев с наибольшей полнотой.

Лёв Краснов («Грех да беда на кого не живет») возвращается домой в самом благодушном настроении, он спешит к жене, которая была так ласкова с ним всего полчаса назад, — и узнает о ее измене. Между началом этой сцены («Я над Татьяной Даниловной пошутил малость: ждите, говорю, через час, а сам через полчаса тут как тут, чтобы, значит, неожиданно») и ее концом («Вяжите меня! Я ее убил») целая гамма чувств: ревность, надежда, что жену оболгали, растерянность, подавленность, страшный взрыв гнева — и убийство.

В «Шутниках» старик Оброшенов прибегает к своим дочерям с найденным денежным пакетом, он счастлив, он готов прыгать от радости («Я бы и сам прыгал, да ноги устарели»). Но вот пакет вскрыт, старик понимает, что над ним зло подшутили («О, боже мой! Как над мальчиком насмеялись!»). Ему дурно, он падает без чувств.

Только что Аннушка («На бойком месте») от отчаяния перешла к надежде («Боже мой! У меня голова закру-

жилась! Неужели воротились мои золотые дни! Уж переживу ли я, бедная, такое счастье»). И вот она узнает, что Миловидов притворялся по наущению соперницы Евгении («Вот до чего я дожила! Что я слышала! Как я жива стою!»). Она принимает яд и уже после этого узнает, что Миловидов был обманут и что он ее любит. Но у нее уже не хватает сил радоваться, она «падает без чувств».

Драматург, следовательно, знакомит нас не просто с «образом выражения» своих героев, но и с образом выражения их горя, радости, гнева, надежды и т. д. и т. п. Надо ли говорить о том, как это обогащает речевые портреты действующих лиц.

3

Особое внимание Островский уделяет первым репликам действующего лица, и прежде всего самой первой его реплике. Первая реплика действующего лица в пьесах Островского редко бывает совершенно нейтральной, служебной, проходной, незаметной. Драматург стремится обычно к тому, чтобы уже в первой фразе, произнесенной героем на сцене, содержалась своего рода заявка на характер.

«Слава богу-с, идет помаленьку. Сысою Псоичу!» Рема-
марка: «клянется». Это первая реплика Лазаря Подхалюзина в комедии «Свои люди — сочтемся!». Скромным, почтительным, учтивым — таким хочет казаться приказчик своему хозяину. И таким он начинает казаться нам после первой же своей коротенькой реплики. Он говорит не просто «слава богу», а именно «слава богу-с». «Словоерс» служит здесь знаком самоуменьшения. Лазарь не ждет, пока стряпчий Рисположенский с ним поздоровается, он первым кланяется ему, хотя делает это без подобострастия и даже с некоторым (впрочем, едва заметным) оттенком пренебрежения, заключенным в самом лаконизме приветствия: «Сысою Псоичу!» Такое приветствие естественнее было бы сопроводить кивком, чем поклоном.

«Что распелись! Горланят, точно мужичье! (Мите.) И ты туда ж! Кажется, не в таком доме живешь, не у мужиков. Что за полпивная! Чтоб у меня этого не было вперед». Читатель комедии «Бедность не порок» знает, что эта реплика принадлежит Гордею Карпычу Торцову: он прочитал ремарку — «Входит Гордей Карпыч». Знает это и зритель, хотя человек, вошедший в комнату приказчика Мити, еще никем не назван по имени. Дело в том, что

Гордей Карпыч первой же своей репликой подтверждает характеристику, которая ему была дана в предыдущих сценах Пелагеей Егоровной («Гордость-то его одна чего стоит. Мне, говорит, здесь не с кем компанию водить, всё говорит, сволочь, всё, видишь ты, мужики, и живут-то по-мужицки...») и самим Митей («Строгий человек-с», «От Гордея Карпыча все обида да брань, да все бедностью попрекает, точно я виноват...»). Главные черты характера сразу же ярко обнаруживаются в образе выражения, зафиксированном в первой же реплике Гордея Карпыча.

«Невежество! Невежество! И слышать не хочу невежества!» — этой репликой отставного учителя Ивана Ксенофонтыча Иванова открывается комедия «В чужом пиру похмелье». Всего несколько слов, но как энергично в них заявлен характер. Перед нами человек вспыльчивый и нервный. Перед нами человек, для которого нет зла хуже, чем невежество, который и слышать не хочет невежества.

А как броско заявлено ничтожество Бальзаминова в первой его реплике в первой из трех комедий, посвященных его похождениям, — «Праздничный сон — до обеда». Мы еще его не видели, но из кухни доносится его голос: «Не мешайте, мамсыка! Матрена меня завивает!» Молодой человек, которого на кухне завивает кухарка, — это уже само по себе достаточно комично. Но еще комичнее серьезность, с которой относится Бальзаминов к этому священнодействию: «Не мешайте, маменька!» — будто делом занят.

Обратимся к «Грозе». Вспомним первые реплики, которыми входят в драму некоторые из действующих лиц.

«Если ты хочешь мать послушать, так ты, как приедешь туда, сделай так, как я тебе приказывала».

«Да как же я могу, маменька, вас послушаться!»

«Не уважишь тебя, как же!»

«Баклуши ты, что ль, бить сюда приехал! Дармояд! Пропави ты пропадом!»

«Бла-алепие, милая, бла-алепие!»

Первая реплика принадлежит, разумеется, властной Кабанихе. Вторая — бесхарактерному Тихону. Третья — строптивой и лукавой Варваре. Четвертая — «ругателю» Дикому, который, по словам Шапкина, «ни за что человека оборвет». Пятая — страпнице Феклуше, прикидывающейся святошей.

Пять реплик — пять характеров, точнее — пять заявок на характеры.

Продолжим примеры.

Честная и самолюбивая Аннушка появляется на сцене со словами: «У тебя стыда нет, а у меня есть» («На бойком месте»). Безвольный Кисельников так отвечает на вопрос приятеля, почему он не кончил университетского курса: «Да так, не кончил, да и все тут. Впрочем, я занимаюсь, я много занимаюсь; а так, некогда было. Я буду держать на кандидата. Впрочем, я еще это все успею» («Пучина»). Первые слова уклончивого лукавого царедворца Шуйского: «Никто как бог! Никто как бог!» («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»). Напористый и наглый Глумов еще за сценой возглашает: «Вот еще! Очень нужно! Идти направо, да и кончено дело». И, «выходя из боковой двери», добавляет, обращаясь к матери: «Делайте, что вам говорят, и не рассуждайте» («На всякого мудреца довольно простоты»). В той же комедии ханжа Манефа появляется со словами: «Убегай от суесты, убегай!» А влюбчивая и весьма экзальтированная госпожа Мамаева — со словами: «Молод, хорош собой, образован, мил! Ах!»

Каждая из этих реплик — своего рода «визитная карточка» действующего лица. И хотя характер раскрывается в этих первых репликах, разумеется, далеко не полно, но заявляется достаточно определенно.

«Захотела смеяться и смеюсь». Это сразу же заявляет о себе горячее сердце Параша Курослеповой («Горячее сердце»).

«Ma in Ispania, ma in Ispania... mille etre...». Это, напевая мелодию из моцартовского «Дон-Жуана», появляется легкомысленный и сластолюбивый старикашка, промотавшийся «важный барин» Кучумов («Бешеные деньги»).

«Я вам говорила, господа, и опять повторяю: меня никто не понимает, решительно никто...». Это помещица Гурмыжская, развращающая гимназиста Буланова, разыгрывает из себя непонятую, возвышенную натуру («Лес»).

С какими словами появится самонадеянный богатый купец Ахов в доме бедной вдовы Кругловой? «Вот и я к тебе забрел, в твою хижину убогую», — произносит он. И нам теперь трудно представить, что первая реплика Ахова в комедии «Не все коту масленица» могла бы быть иной, — настолько она органична и выразительна.

Точно так же органична для молодого шалопа Баклушина первая фраза, с которой он обращается к преследуемой им по пятам Насте: «Милая девица, куда вы так торопитесь?» («Не было ни гроша, да вдруг алтын»).

Столь же характерен для деспотичного права Мурзавецкой окрик, которым она призывает к порядку своего племянника: «Что ты расселся? Не видишь! (Поднимая костыль.) Встань!» («Волки и овцы»).

Поэтический, мечтательный характер Ларисы приоткрывается нам в первой же знаменитой ее реплике: «Я сейчас за Волгу смотрела: как там хорошо, на той стороне!» («Бесприданница»).

Самоуверенный и грубый Каркунов появляется со словами: «Помолчи ты, помолчи!» («Сердце не камень»). А деликатный и обходительный Великатов скажет: «Не смел, Александра Николаевна; я человек робкий» («Таланты и поклонники»). А прямой и откровенный до резкости студент Мелузов, когда его познакомят с Великатовым и тот произнесет шаблонную формулу вежливости: «Очень приятно с вами познакомиться», — отрежет: «Что же тут приятного для вас? Ведь это фраза. Ну, познакомились, так и будем знакомы. Вот и все».

Так, с самого начала, с первых же реплик драматург реализует «первое условие художественности в изображении данного типа» — «верную передачу его образа выражения, т. е. языка и даже склада речи, которым определяется самый тон роли».

Разумеется, далеко не во всех случаях драматург мог первой реплике действующего лица придать необходимую экспрессию, да и не во всех случаях это входило в его намерения. Иногда, скажем, новый персонаж просто входит и здоровается. Только здоровается. Но как по-разному здороваются люди в пьесах Островского — в зависимости от того, что они сами собой представляют и с кем они здороваются.

Купеческий сын Андрей Брусков скажет дочери учителя, в которую влюблен: «С нашим почтением-с, Лизавета Ивановна!» («В чужом пиру похмелье»). «Аль не узнали?» — произнесет, войдя в незнакомый дом, разбитная сваха Красавина («Праздничный сон — до обеда»).

В комедии «Не сошлись характерами!» уже то, как по-разному здороваются герой с матерью и героиня с отцом (это их первые реплики), дает понять, насколько они разные люди по воспитанию и почему «не сошлись характерами». «Bonjour, маман!» — произносит Поль Прежнев. «Здравствуйте, папенька!» — говорит Серафима Толстого-гораздова.

«Здравствуйте, барин хороший!» — поклонится ключница Гавриловна сыну своей помещицы («Воспитанни-

да»). Лавочник Краснов собственной жене, которую взял из благородных и в которую влюблен без памяти, скажет: «Здравствуйте-с» — и поцелует ее («Грех да беда на кого не живет»). «Bonjour!» — поздоровается со своим кузеном гусар Курчаев. — «Очень рад, — сухо ответит Глумов, — чему обязан?» («На всякого мудреца довольно простоты»).

«Аркашка!» — только и произнесет (причем «мрачно», как указано в ремарке) Несчастливцев, повстречавшись на развилке двух дорог с комиком Счастливым. «Я, Геннадий Демьяныч, — почтительно и весело откликнется Аркашка. — Как есть весь тут» («Лес»).

«Наше почтение-с», — совершенно одинаково поздороваются со своими «предметами» и приказчик Ипполит («Не все коту масленица») и сынок мещанки Мигачевой Елеса («Не было ни гроша, да вдруг алтын»). А сама Домна Евстигнеевна Мигачева с женой богатого лавочника Епишкина поздоровается подобострастно: «Здравствуйте, матушка Фетинья Миropовна!»; та же ответит отрывисто и, по ремарке, «гордо»: «Здравствуй!»

Хорошо воспитанный Беркутов, когда его познакомят с тетушкой госпожи Купавиной, произнесет шаблонную формулу учтивости: «Как ваше здоровье, почтенная Анфуса Тихоновна?», — хотя каждому ясно, что Анфуса Тихоновна для этого петербургского барина несколько не почтенна и что здоровье ее интересует его не более проплогодного снега («Волки и овцы»).

Генерал Гневышев в ответ на почтительный поклон мелкого чиновника Пирамидалова обронит небрежно: «А! Вы?» («Богатые невесты»). Отставной унтер-офицер Грознов гаркнет «вытягиваясь во фрунт»: «Здравия желаю!» («Правда — хорошо, а счастье лучше»).

В «Последней жертве» приветливая Юлия Павловна Тугина, застав у себя дома Глафиру Фирсовну, воскликнет: «Ах, тетенька, какими судьбами? Вот обрадовали!» Солидный Флор Федулыч, «кланяясь и подавая руку» Юлии Павловне, скажет: «Честь имею... Прошу извинить», а Дульчин рассеянно, чтобы продемонстрировать свою крайнюю озабоченность, произнесет: «Здравствуй, Юлия, здравствуй!» — чем и вызовет тут же вопрос Юлии Павловны: «Ты чем-то расстроен?»

А вот как обмениваются утренними приветствиями при встрече два бряхимовских негоцианта — один «очень молодой человек», а другой «пожилой человек, с громадным состоянием». Первый — Вожеватов — скажет «почтительно кланяясь»: «Мокий Парменыч, честь имею кланять-

ся!» Второй — Кнуров — ответит, «подавая руку»: «А! Василий Данилыч!» Это не просто здороваются два человека одного круга. Это целый ритуал, который непременно предполагает, что младший поздоровается первым, а старший и более богатый сделает вид, что не сразу его заметил, и согласно которому младший почтительно поклонится, но не рискнет первым протянуть руку, а старший, протянув руку, выразит этим свою благосклонность. Все это — оттенки, но они важны, без них нет правды.

Почти во всех приведенных выше случаях мы встречаем бытующие, широко распространенные формулы взаимных приветствий. Драматург здесь ничего не выдумывает, но каждый раз очень точно выбирает именно ту единственную формулу, которая охарактеризует (предварительно, разумеется) не только данное действующее лицо, но и отношения между действующими лицами.

О том, какое значение придавал Островский первой реплике действующего лица, свидетельствуют черновые рукописи драматурга, в которых зафиксированы поиски наиболее характерного и выразительного зачина роли.

Несколько примеров.

В драме «Не так живи, как хочется» Петр на вопрос отца: «Где ты, Петр, был?» — в черновой редакции отвечал: «По делу ходил, дела задержали»¹. В окончательном тексте он на язвительный вопрос отца: «Где погулял, добрый молодец?» — отвечает с вызовом: «В Москве места много, есть где погулять, была б охота». Надо ли говорить, насколько последняя редакция выразительнее, насколько энергичнее в ней заявлен строптивый и прямой нрав героя драмы.

В комедии «В чужом пиру похмелье» первая реплика Тита Титыча Брускова звучит теперь так: «Где Андрюшка? Сказывайте скорей, а то искать примусь». Текста, набранного вразрядку, в первоначальной редакции не было², между тем эта угроза крайне характерна для самодура Тита Титыча, про которого мы уже знаем, что он «дикий, властный человек, крутой сердцем».

В черновой редакции «Воспитанницы» сынок помещицы Леонид, гоняющийся за девушками, говорил, появляясь на сцене: «Вот и убежали. Никак их не поймаешь, сейчас и убегут»³. Сравним эту реплику с окончательной ре-

¹ Рукописный отдел ГБЛ, ф. 216, ед. хр. 3097. 4, л. 4 об.

² Там же, ед. хр. 3239, л. 9.

³ Там же, ед. хр. 3243, л. 3. об.

дакцией: «Погодите! Куда вы, куда вы? Что это они все от меня бегают? Никак не поймаешь». По смыслу, казалось бы, то же самое, но насколько экспрессивнее, действеннее стала реплика, какая капризная и вместе с тем растерянная интонация слышится в словах: «Что это они все от меня бегают?»

В знакомой уже нам первой реплике «ругателя» Дикого в «Грозе» первоначально не было восклицания «Дармоед!»¹, а ведь именно это слово придает особенно обидный колорит попрекам самодура.

В той же «Грозе» мы сейчас не можем себе представить первую реплику Кулигина, открывающую драму, без фразы: «Чудеса, истинно подобно сказать, что чудеса». В этой фразе великолепно передано восхищение калиновского самоучки красотой и величием природы. Между тем эта фраза родилась не сразу. Сначала, в черновой редакции реплики, ее не было вовсе². Потом драматург вставил: «Чудеса, истинно чудеса». И только в следующей редакции фраза отлилась в ту чеканную форму, которая и вошла в канонический текст драмы.

Задача драматурга, который воплощает жизнь в концентрированном виде, — дать нам возможность опознать социальную принадлежность и особенности характера действующего лица как можно раньше, с наименьшей затратой времени. Островский обычно приступает к решению этой задачи с первой же реплики, чтобы сразу же дать нам представление, пусть предварительное, об «образе выражения» данного типа.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

1

На языке многих действующих лиц в пьесах Островского сказывается не только речевая практика среды, в которой они росли и воспитывались, но и круг их чтения. По тому, как они говорят, мы можем судить о том, что они читали. И, напротив, зная, что они читали, мы можем понять, почему они говорят именно так, а не иначе.

При этом чем уже и специфичнее круг чтения, тем явственнее прослеживается влияние прочитанного на склад

¹ Рукописный отдел ГБЛ, ф. 216, ед. хр. 3242, л. 2 об.

² Там же, л. 2.

речи. И далее: влияние это тем сильнее, чем меньше общая культурная и интеллектуальная подготовленность того или иного действующего лица; как это ни парадоксально, но следы прочитанного в речи героев Островского чаще свидетельствуют об их некультурности, чем об их культуре. И еще: пристрастие действующего лица к определенному роду чтения, избирательность его вкуса уже сами по себе так или иначе его характеризуют.

В самом деле, не так легко узнать из «Доходного места», или из «Талантов и поклонников», или из «Богатых пестей», что именно читают Жадов, или Мелузов, или Цыплунов — интеллигентные молодые люди, окончившие университетский курс. Круг их чтения, очевидно, достаточно широк и разнообразен и уже по одному этому не может определить характерность их речи, если не считать общего налета некоторой книжности, свойственной образу выражения этих и некоторых других героев Островского из числа интеллигентной молодежи.

Зато вы не спутаете этих действительно интеллигентных людей с теми, кто лишь претендует на интеллигентность. Так, например, Лидии Чебоксаровой («Бешеные деньги») нельзя отказать в начитанности. «Она имеет высшее образование, у нас богатая французская библиотека, — расхваливает ее мать. — Спросите ее что-нибудь из мифологии, ну, спросите! Поверьте, она так хорошо знакома с французской литературой и знает то, о чем другим девушкам и не грезилось. С ней самый ловкий светский говорун не сговорит и не удивит ее ничем». «Такое оборонительное образование, — метко замечает по этому поводу Васильков, — хорошо при другом». А вот этого «другого», действительно всестороннего и глубокого образования Лидии как раз и не хватает. «Лидия Юрьевна имеет мало понятия о таких вещах, которые теперь уже всем известны». Впрочем, «оборонительного» образования Лидии Юрьевне вполне достает для достижения тех светских целей, которые она перед собой ставит.

Много читают, без сомнения, Лавр Мироныч и его дочь Ирина Лавровна («Последняя жертва»), причем круг чтения отца и дочери совершенно одинаков. Когда трезвый Флор Федулыч замечает по поводу страстной влюбленности Ирины: «Я полагаю, что это больше от чтения происходит». — Лавр Мироныч подхватывает: «Да, дяденька; мы с ней постоянно следим за европейской литературой; все, решительно все, сколько их ни есть, переводные романы выписываем». «Только одно это утешение для

меня в жизни и есть, — подтверждает Ириша. — Еще папа меньше меня читает, он делом занят, а я просто погружаюсь, погружаюсь...». «Прежние романы лучше были, — развивает эту тему Лавр Мироныч, — нынче уже не так интересно нишут. Вот я теперь четвертый раз Монте-Кристо читаю; как все это верно, как похоже!..». Человек, для которого «Граф Монте-Кристо» — вершина реализма, уже одним этим признанием достаточно отчетливо сам себя характеризует.

Но даже если бы не было в пьесе этих реплик об увлечении переводными романами, мы бы по образу выражения Лавра Мироныча («Моя бедная Ирень влюблена»; «Мы с Ирень между страхом и надеждой») и его дочери («Это мой идол, я ему поклоняюсь»; «Это еще только моя надежда, моя мечта») могли бы представить себе круг их чтения.

На речь многих персонажей Островского, как уже отмечалось исследователями его творчества, наложило отпечаток знакомство с разного рода религиозной литературой. Так, например, С. Шамбинаго¹ отмечает влияние «старинной книжности» на речь Русакова («Не в свои сани не садись»), находит в рассуждениях Карпа Карпыча Толстого-Раздова («Не сошлись характерами!») сходство с поучением о злых женах (бабы «прельщают его прелестью и лукавством и ослабляют лицо свое — и все на погибель»), обнаруживает стиль духовной письменности в некоторых репликах Аристарха в «Горячем сердце» («Человек хитр надо всеми, ниже на земле и под землею и на водах...»).

Бросается в глаза прямое влияние духовной литературы на образ выражения старика Ильи, отца героя драмы «Не так живи, как хочется» Петра Ильича. О том, что драматург сознательно стилизовал в этом духе речь Ильи, свидетельствует пометка на полях черновой рукописи драмы против одной из реплик Ильи: «Торж. речь при прощании (Притчи и Премудрость Даниила Заточника)²». О том, что духовная литература наложила отпечаток на речь действующих лиц этой драмы, свидетельствует и реплика Афимьи, обращенная к Даше: «Ты бы почитала поученьице какое на сон-то грядущий, я бы послушала».

¹ См. главу «Стиль» в статье «Из наблюдений над творчеством Островского», помещенной в книге «Творчество А. Н. Островского» (с. 152).

² Рукописный отдел ГБЛ, ф. 216, ед. хр. 3097. 4, л. 4.

Особенно явственно прочитанное окрашивает образ выражения тех персонажей, которые, не имея систематического образования, так или иначе приобщаются к литературе. К таким персонажам драматург, однако, относится по-разному. Одних он высмеивает за их «полуобразованность», за их претензию щеголять своей мнимой начитанностью, за поверхностное усвоение далеко не лучших образчиков литературного стиля. Стремление других к свету, к книге, к культуре ему глубоко симпатично.

К первой категории мы, без сомнения, отнесем купеческого сынка Недопекина («Утро молодого человека»), у которого французские книжки «так, для близиру лежат», но которому не терпится выучиться по-французски. «Да зачем тебе так скоро понадобилось?» — спрашивает его приятель. «Как зачем? — отвечает Недопекин, — читать французские книги. Не русские же читать! Ха-ха-ха! Кто же русские читает! Нет, брат, нас не обманешь!»

«Вот, скажет, дура необразованная» — этого больше всего на свете боится Олимпиада Самсоновна («Свои люди — сочтемся!»). «Я гораздо других образованнее», — кичливо заявляет она и пребывает в этой счастливой уверенности. Она от души полагает, что проявляет свою образованность, когда кстати и некстати (главным образом — некстати) употребляет такие книжные выражения, как «светский тон», «бесподобная партия», «формально» («формально нет никакой трудности выучиться»), «меланхолия» («так вот и рябит меланхолия в глазах»). Драматург сатирически дискредитирует претензии своей героини. Отметим попутно, что в черновой рукописи, когда речь зашла об увозе невесты, Липочка говорила: «Да так во всех романах делают»¹. И хотя в окончательном тексте комедии этого упоминания о романах не осталось, можно не сомневаться в том, что она успела поначитаться романов невысокого пошиба — об этом свидетельствуют ее неуклюжие попытки включить в свою речь книжные обороты.

Совсем по-иному, с искренним сочувствием относится драматург к той органической потребности в книге, которая проявляется, скажем, у приказчика Мити («Бедность не порок»). Митя, как известно, читает и любит Кольцова и даже переписывает его стихотворения в особую тет-

¹ «Рус. старина», 1891, № 6, с. 712.

радь («Собственно для образования своего занимаюсь, чтобы иметь понятие»). В его душе находят живой отклик мотивы кольцовской лирики («Как он описывал все эти чувства!»), он и сам пробует сочинять песни в духе Кольцова. И хотя язык Мити отмечен многими родовыми особенностями приказничьей мещанской речи, на его образе выражения явственно сказывается увлечение поэзией, стремление к образованию.

Любопытно отметить, что влияние одних и тех же литературных источников на склад речи разных персонажей по-разному оценивается драматургом.

Когда калиновский самоучка Кулигин («Гроза») увлекается Ломоносовым («Поначитался-таки Ломоносова, Державина... Мудрец был Ломоносов, испытатель природы... А ведь тоже из нашего, из простого звания») — это по-настоящему трогательно и вызывает симпатию читателей. И это объясняет несколько старомодный образ выражения самого Кулигина (например: «А те им, за малую благодетелью, на гербовых листах злые клещи строчат на ближних. И пачнется у них, сударь, суд да дело, и несть конца мучениям»).

Но когда генерал Крутицкий («На всякого мудреца довольно простоты») заявляет: «Излагаю я стилем старым, как бы вам сказать? Ну, близким к стилю великого Ломоносова», — это смешно, это еще один сатирический штрих в портрете задротского ретрограда, безнадежно отставшего от времени.

Нередко мы можем составить себе представление о круге чтения того или иного персонажа даже в тех случаях, когда непосредственно о его читательских пристрастиях в пьесе не упоминается.

Так, например, лексика и фразеология Мамаевой в комедии «На всякого мудреца довольно простоты» («сердечные тайны», «перлы души», «истинная страсть», «мы вообще должны сочувствовать бедным людям...» и пр.) не оставляют никаких сомнений в том, что Клеопатра Львовна начиталась сентиментальных (главным образом — переводных) романов.

Точно так же нет сомнений в том, что человек, который изъясняется витиеватыми и пафосными оборотами вроде: «К чему эти злые пасмешки над несчастьем ближнего?»; «Удары судьбы и роковая необходимость...»; «Они должны быть скрыты под покровом неизвестности...»; «Вы хотите, чтобы мой жалкий жребий находился в ваших руках» (Василиск Перцов в комедии «Тяжелые

дни»), немало прочел на своем веку романтических повестей и трескучих мелодрам.

А вот как чиновник Перейарков («Пучина») выражает свое восхищение вечерним пейзажем: «Посмотрите, посмотрите, что за картина! Солнце склоняется к западу, мирные поселяне возвращаются в свои хижинны, и свирель пастуха...» И даже если бы Кисельников не пояснил при этом, что «люди семинарского образования всегда склонны к риторике», мы все же достаточно ясно представили бы себе, на какого рода литературе воспитывался Лун Лупыч Перейарков. Пасторальная сентиментальность в устах чиновника Перейаркова звучит, разумеется, фальшиво, превосходно обнаруживая несостоятельность его претензий казаться человеком, тонко чувствующим красоту природы.

3

Если круг чтения неизбежно сказывается на образе выражения, то еще отчетливее он влияет на письменную речь персонажей, образцы которой мы встречаем во многих пьесах Островского.

Уже в первой пробе пера — в незаконченной комедии «Исковое прошение» — Островский приводит письма Зябликова и его приятеля, а также начало письма Матрены Савишны¹ (правда, при переделке первого действия «Искового прошения» в одноактную «Семейную картину» молодой драматург отказался от этих писем). В «Бедной невесте» мы находим письма Добротворского, Беневолеского, фразу из письма Мерича, письмо Анны Петровны. В «Бедность не порок» — стихотворное послание Мити и ответ Любви Гордеевны. В «Доходном месте» оглашается письмо неизвестного господина, ищущего взаимности Анны Павловны. В комедии «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» приводятся два письма Устрашимова, письмо Аптрыгиной и отрывок из письма Бальзаминова, в «Женитьбе Бальзаминова» — письмо Чебакова. В пьесе «На всякого мудреца довольно простоты» зачитывается вслух анонимка, сочиненная Глумовым, в «Бешепых деньгах» — стихотворная анонимка его же сочинения. В «Лесе» Гурмыжская оглашает письмо Несчастливцева, в «Поздней любви» Людмила читает вслух записку Николая. В «Трудовом хлебе» Наташа читает случайно

¹ Рукописный отдел ГБЛ, ф. 216, ед. хр. 3097. 7, л. 3—4.

найденное письмо своей покойной матери. В «Волках и овцах» оглашаются письма Беркутова и Мурзавецкой, в комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше» — письмо Платона, в «Последней жертве» — записка Дульчина. В «Талантах и поклонниках» Негина читает одно за другим письма Мелузова и Великатова. В «Красавце-мужчине» Лотохин зачитывает письмо, полученное им от Сусанны.

В пьесах Островского можно встретить образчики не только эпистолярного жанра, но и некоторых других видов письменной речи. Так, например, в комедии «На всякого мудреца довольно простоты» продемонстрированы отрывки из дневника Глумова и им же написанного для Крутицкого «Трактата о вреде реформ вообще». Не раз встречаются образцы деловых бумаг, причем любопытно, что обычно составляют эти бумаги не те, кто должен их подписывать. Досужев приводит в «Доходном месте» примеры прошений, которые он сочиняет для купцов «по их вкусу». Кисельников подписывает отказ от претензии к своему тестю, составленный, без сомнения, Персепарковым. Завещание Каркупова в комедии «Сердце не камень» пишется Константином под диктовку Халымова. Не говорим уже о подложном долговом обязательстве покойного полковника Купавина, сочиненном Чугуновым («Волки и овцы»).

Персонажам Островского случается пробовать свои силы и в стихотворстве. Кроме уже упомянутых выше писем в стихах назовем стихи Лисавского («Утро молодого человека»), Мити («Бедность не порок»), Нарокова («Таланты и поклонники»).

В исторических пьесах Островского мы найдем весьма близкие к подлинным документам воззвание архимандрита Дионисия («Кузьма Захарыч Минин, Сухорук») и государев указ о смещении воеводы («Воевода»). В драматической хронике «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» излагается письмо Юрия Мишишки и приводится ответ на это письмо князя Голицына.

Как видим, образцы письменной речи в пьесах Островского довольно многочисленны и разнообразны.

Иногда письма играют лишь чисто служебную сюжетную роль. Порой автор письма даже и не появляется на сцене (Зябликов и его приятель в «Исковом прошении», безымянный автор любовного послания в «Доходном месте»); мы не найдем в перечне действующих лиц ни архимандрита Дионисия — в пьесе «Кузьма Захарыч Минин,

Сухорук», ни царя, чей указ оглашается, — в «Воеводе»). Чаще всего, однако, драматург стремится с помощью письменной речи дополнить характеристику образа выражения действующих лиц. Мы узнаем не только, как говорит тот или иной персонаж, но и как он пишет. И убеждаемся, что далеко не каждый «говорит, как пишет».

В некоторых случаях письмо предшествует появлению персонажа на сцене, служа для зрителя своеобразной «визитной карточкой» действующего лица.

Мы еще в глаза не видели вдову Антрыгину, мы еще ни одного слова от нее не слышали, но мы уже можем судить о ней по ее письму, которое оглашает юный Балзамипов: «Вы пишете, что, может, ваше письмо будет неприятно; но ежели бы оно было неприятно, вам бы, напротив того, ничего не отвечали. Поймите из этого! Завсегда видно по поступкам, кто чего стоит; поэтому самому ваше знакомство для нас будет очень приятно; то и можете меня видеть в известном вам доме, когда вам угодно. Заочно посылаю вам воздушный поцелуй». Мещанский стиль письменной речи представлен здесь необыкновенно выразительно. Тут и красноречивое «завсегда», тут и многозначительное «поймите из этого», тут и торжественное имепование себя во множественном числе («ваше знакомство для нас будет очень приятно»).

В «Лесе» такой «визитной карточкой» Несчастливцева служит его письмо к тетушке, то самое письмо, о котором грубиян Бодаев говорит Гурмыжской: «И вам не стыдно, что ваш племянник, дворянин, пишет, как кантонист». Правда, сама тетушка считает, что «это прекрасно написано, тут я вижу чувство неиспорченное». Действительно, фраза «Под гнетом собственного своего необразования, пристыжаемый против товарищей, я предвижу неуспех в своей карьере к достижению» свидетельствует о «гне-те необразования» недоучившегося юнкера, сменившего службу Марсу на службу Мельпомене. Но и «чувство не-испорченное» тоже слышится сквозь претенциозную и туманную форму выражения. В письме Несчастливцева не содержится никаких определенных биографических сведений, но зато оно позволяет нам составить предварительное представление о характере героя комедии, с которым мы встретимся только во втором действии и который окажется именно таким, каким его рекомендует письмо.

Записка, которую Николай присылает домой из трактира в первом действии «Поздней любви», стилистически куда более нейтральна, чем письма Антрыгиной или Не-

счастливцева, — она написана пером человека образованного, с соблюдением общепризнанных норм письменной речи. Но это не мешает нам достаточно ярко представить себе характер человека, который может, проиграв в долг тридцать рублей, так писать матери: «Не жалеете денег, пожалейте меня! Не губите меня из копеечных расчетов! Или деньги, или вы меня не увидите больше». Эмоциональная экспрессия и категоричность выражений свидетельствуют о характере неуравновешенном, впечатлительном и увлекающемся.

Беркутов впервые появляется перед нами только в четвертом действии «Волков и овец», но уже во втором действии мы узнаем, что Купавина получила от него из Петербурга письмо, которое было «написано деловым канцелярским слогом». «Смысл его такой, — говорит Купавина, — мне наслаждаться природой некогда, у меня важные денежные дела; но если вы хотите, я приеду. Прошу вас не делать никаких перемен в имении, не доверять никому управления, не продавать ничего, особенно лесу». «Серьезный человек, — замечает, выслушав пересказ письма, проникательная Глафира, — и, должно быть, очень умный». «Согласна», — отвечает Купавина. Согласны с этим и мы, читатели и зрители. Вслед за этим Купавина, оставшись одна, распечатывает и читает вслух вновь полученное ею письмо Беркутова. Василий Иванович на сей раз оставляет привычный деловой канцелярский слог и пытается изъясняться в несвойственном ему лирическом комплиментарном стиле: «Мне обидно, что меня повезет на ровоз, придуманный англичанами для перевозки тяжелых грузов; мне нужны крылья, резвые крылья амура». «Какая пошлость!» — восклицает Купавина. «Какая пошлость!» — можем воскликнуть и мы вместе с ней. Два письма Беркутова вполне подготовили нас к его появлению — он оказывается именно таким, каким мы себе его представляли по письмам.

В «Последней жертве» Дульчин, прежде чем появиться у Юлии, присылает ей записку: «Милая Юлия, я сегодня буду у тебя непременно, хоть поздно, а все-таки заеду... не сердись, моя голубка... Я все эти дни не имел минуты свободной: все дела и дела, и, надо признаться не очень удачные. Я все более и более убеждаюсь, что мне без твоей любви жить нельзя. И хотя я подвергаю ее довольно тяжким испытаниям и сегодня же потребую от тебя не которой жертвы, но ты сама меня избаловала, и я уверен заранее, что ты простишь все моему безумному и безумно

любящему тебя Вадиму». «Моя голубка, — повторяет рас-
троганная Юлия. — Как хорошо пишет». Мы не согласим-
ся с безоглядно влюбленной жепщиной, что Дульчин хо-
рошо пишет, мы увидим в авторе записки человека пошло-
ватого — и не ошибемся.

Заметим попутно, что драматургу не было особой не-
обходимости с точки зрения развертывания сюжета пьесы
предварять приход Дульчина его запиской; видимо, авто-
ру важно было продемонстрировать образчик письменной
речи Вадима Григорьевича, заявив таким способом харак-
тер этого действующего лица.

Письма, встречающиеся в пьесах Островского, при всей
своей индивидуальной окрашенности подчас кажутся
списанными с писемовников, имевших в прошлом ве-
ке широкое хождение и содержавших образцы писем на
все случаи жизни. Редкое письмо не включает в себя на-
бор стереотипных оборотов, приличествующих случаю.
Даже Несчастливцев не обошелся без стандартного обра-
щения: «Тетенька моя и благодетельница, Раиса Павлов-
на!»

А вот образчик чиновничьей галантности в любовном
письме Зябликова. «Невинный ангел, Марья Антиповна.
Как часто ночью, когда луна, царица ночи, плавает по
горизонту, я мечтаю об вас, обожаемое существо. Когда
сердце тоскует и душа покрыта печалью, я вспоминаю
ваши черты и как бы в тумане вижу ваш образ («Исковое
прошение»)¹. Пустопорожность этой «изысканной» фразе-
ологии становится особенно наглядной, когда мы тут же
узнаем из письма приятеля Зябликова, как он на самом
деле отзывается о своем «обожаемом существе»: «Мне, го-
ворит, надоело таскаться каждый день... Да, говорит, она,
должно быть, вовсе дура»².

А как красноречива — и как шаблонна! — фраза из
письма Мерича, этого присяжного сердцеда, которую ог-
лашает в «Бедной певесте» завистливый Милашин: «Про-
стите моей дерзости, но я не могу более скрывать стра-
сти, которая меня сожигает». В той же пьесе Анна Петров-
на сочиняет ответ на предложение Бепеволенского точно
по испытанным канонам писемовника: «Милостивый го-
сударь, Максим Дорофеич! Благодарю вас за лестное для
нас предложение...»

И, напротив, искреннее, безыскусственное чувство вы-

¹ Рукописный отдел ГБЛ, ф. 216, ед. хр. 3097. 7, л. 3.

² Там же, л. 3 об.

ражается очень просто. Таков, например, ответ Любови Гордеевны на любовное послание Мити, состоящий из одной строки: «И я тебя люблю. Любовь Торцова» («Бедность не порок»).

В комедии «Не все коту масленица» не приводится текст письма Ипполита к Агнии, но со слов самой Агнии мы знаем, что «он мне письмо написал с разными чувствами, только нескладно очень». Агния ответила ему «на словах»: «Зачем вы, говорю, письма пишете, коли не умеете? Коли что вам пужно мне сказать, так лучше говорите прямо, чем бумагу-то марать».

Взявшись за перо, персонажи известного рода обнаруживают у Островского не столько свою неповторимую индивидуальность, сколько отсутствие подлинной индивидуальности, шаблонность, трафаретность чувствований и мышления, а следовательно, и образа выражения.

4

Влияние круга чтения на письменную речь персонажей наиболее очевидно в тех случаях, правда, немногочисленных, когда действующие лица берутся за сочинение стихов.

«Что ж, ты принес стихи?» — спрашивает Недопекли своего приятеля Лисавского, мелкого литератора. И Сидор Дмитрич Лисавский читает стихотворное послание, сочиненное им по заказу загулявшего молодого купчика:

«Я видел вас, как вы сидели в ложе,
И, боже мой, как были вы похожи
На пери, на жизель, на этих фей...
Что грацией и легкостью своей
К себе сердца и взоры привлекают...»

Стихи эти кажутся нам сейчас почти пародийными, по в журналах и альманахах того времени можно встретить образчики любовной лирики, немногим отличающиеся от сочинения Лисавского. Если бы Недопекли разбирался в поэзии и мог упрекнуть Лисавского в дурном вкусе и пошловатости, тот сослался бы, без сомнения, в свое оправдание, на многие печатные образцы.

«Я сам песню сочинил», — говорит Митя, приказчик Гордея Торцова («Бедность не порок»). Вот эта песня:

«Нет-то злей, постылее
Злой сиротской доли,
Злее горя лютого,
Тяжелей неволи!»

Всем на свете праздничек,
Тебе не вѣселье!
Буйной ли головушке,
Без вина похмелье!
Молодость не радует,
Красота не тешит;
Не зазноба-девушка —
Горе кудри чешет».

Даже если бы Митя перед тем не цитировал Кольцова («Полюбил я красну девицу пуще роду, пуще племени! Злые люди не велят, велят бросить, перестать!»), даже если бы он не восхищался тем, как Кольцов описывал «все эти чувства», мы бы ни на минуту не усомнились в том, что песня, сочиненная Митей, навеяна мотивами кольцовской поэзии, ее ритмами, ее образной системой.

То же самое можно сказать и о стихотворении, которое Митя «презентовал» Любови Гордеевне («...сам я это писал и притом не учимшись»):

«Не цветочек в поле вянет, не былинка —
Вянет, сохнет добрый молодец-детинка.
Полюбил он красну девицу на горе,
На несчастье себе да на большое.
Понапрасну свое сердце парень губит,
Что перовнюшку девицу парень любит:
Во темну ночь красну солнцу не всходити,
Что за парнем красной девице не быти».

В последнем действии «Талантов и поклонников» помощник режиссера Нароков читает Негиной стихотворение, сочиненное им в ее честь:

«Не горе и слезы,
Не тяжкие сны,
А счастья розы
Тебе суждены.
Те розы прекрасны,
То рая цветы.
И, верь, не напрасны
Поэта мечты.
Но в радостях света,
В счастливые дни,
Страдальца поэта
И ты вспомяни!
Судьбою всевластной
Нещадно гоним,
Он счастлив, несчастный,
Лишь счастьем твоим».

Драматург сопровождает это стихотворение следующим подстрочным примечанием: «Подлинные стихи одного неизвестного артиста сороковых годов». Стихи эти действительно крайне характерны для альбомной лирики тридцатых-сороковых годов прошлого столетия, образцы которой мы встретим не только у второстепенных поэтов, вроде Бенедиктова или Веневитинова, но даже у Пушкина и Лермонтова. По стихотворению старика Нарокова мы можем без труда представить себе, на какой поэзии воспитывался он в молодые годы, каков был круг его излюбленного чтения.

В комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше» Платон, доведенный до крайности и помышляющий даже о самоубийстве, берется за перо: «Стихи буду писать. В таком огорчении всегда так делают образованные люди». И хотя стихи, сочиненные Платоном, в пьесе не приводятся, уже по названию стихотворения — «На гроб юноши» — да по настроению юного поэта («Чувств моих не понимают, души моей оценить не могут и не хотят — вот все это тут и будет обозначено») мы можем представить не только элегическое стихотворение, которое он написал, но стихи, которыми он зачитывается.

Одну за другой Негина получает после своего бенефиса две записки. Одна — от Пети Мелузова. Другая — от Ивана Семеновича Великатова. Молодой актрисе предстоит выбор — остаться со своим женихом, ожидающим места учителя, или уехать с богатым помещиком в его усадьбу. Нетрудно понять, что в этот момент она мысленно сравнивает того и другого. И хотя ни Мелузова, ни Великатова на сцене нет, каждый из них с предельной полнотой предстает перед ней — и перед нами — в своих письмах.

«Да, милая Саша, искусство не вздор, я начинаю понимать это. Сегодня в игре твоей я нашел так много теплоты и искренности, что, просто тебе сказать, пришел в удивление. Я очень рад за тебя. Это редкие и дорогие качества души. После спектакля у тебя, вероятно, будет кто-нибудь; при твоих гостях я всегда чувствую что-то неприятное, не то смущение, не то досаду, и вообще мне как-то неловко. Все они смотрят на меня или враждебно, или с насмешкой, чего я, как ты сама знаешь, не заслуживаю. По всем этим соображениям я после театра к тебе не зайду, но если ты найдешь минуты две-три свободных, так выбеги в ваш садик, я там подожду тебя. Конечно, я мог бы зайти к тебе и завтра утром; но, извини, душа

полна через край, сердце хочет перелиться...». В этих строках — весь Петя Мелузов, с его искренностью и непосредственностью, с его чувством собственного достоинства, с его серьезным отношением к жизни, не лишенным, правда, некоторого менторства.

А вот и другое письмо: «Я полюбил вас с первого взгляда. Видеть и слышать вас для меня невыразимое наслаждение. Извините, что я объясняюсь с вами на письме: по врожденной робости я никогда не осмелился бы передать вам мои чувства словами. Теперь мое счастье от вас зависит. А счастье мое, о котором я мечтаю, обожаемая Александра Николаевна, вот какое: в моей усадьбе, в моем роскошном дворце, моих палатах есть молодая хозяйка, которой все поклоняется, все, начиная с меня, рабски повинуется. Так проходит лето. Осенью мы с очаровательной хозяйкой едем в один из южных городов; она вступает на сцену в театр, который совершенно зависит от меня, вступает с полным блеском; я наслаждаюсь и горжусь ее успехами. О дальнейшем я не мечтаю, проживем — увидим. Не сердитесь за мои мечты, мечтать каждому позволительно. Приговор мой я прочту завтра в ваших глазах, если вы меня примете; если же не примете, я с разбитым сердцем, но безропотно удалюсь, наказанный вашим презрением за мою дерзость. Ваш Великатов».

Иван Семенович как бы старается этим письмом в полной мере подтвердить свою фамилию — до того деликатно писано. Однако, по существу, его предложение мало чем отличается от наглого предложения князя Дулебова, от которого Негина отказалась с таким негодованием. Он ведь тоже предлагает молодой актрисе стать содержанкой. Но па то он и Великатов — это предложение облечено в изысканно вежливую и рыцарски уважительную форму. Правда, Иван Семенович не удерживается от того, чтобы хвастливо назвать свою усадьбу роскошным дворцом и подчеркнуть, что театр, в который вступит Негина, будет совершенно зависеть от него, от Великатова.

Два письма — два характера. Тут не только контраст, тут — конфликт, тут, говоря словами Мелузова, «постоянный поединок, непрерывная борьба».

Негиной предстоит сделать выбор. И она выбирает.

Драматург здесь мастерски использует письма действующих лиц как живое олицетворение не только образа выражения персонажей, но образа их мыслей и образа их жизни.

Образ выражения того или иного действующего лица в пьесах Островского не есть нечто стабильное, неподвижное, всегда себе равное. В зависимости от предлагаемых обстоятельств, в зависимости от собеседника, в зависимости от эмоционального состояния данного персонажа образ выражения претерпевает большие или меньшие изменения. Да и вообще-то образ выражения действующего лица не существует вне его конкретной речевой практики, которая всегда предполагает и определенные обстоятельства, и определенные отношения между участниками диалога, и определенное эмоциональное состояние говорящего. Когда же мы пытаемся определить образ выражения действующего лица, отвлекаясь от реального многообразия его речевой практики, мы обычно имеем в виду лишь некоторые наиболее характерные и наиболее стабильные элементы его лексики, фразеологии, склада речи.

В пьесах Островского, как правило, речь действующих лиц представлена не только этими наиболее характерными и стабильными элементами, но и их модификацией в многообразной речевой практике. При этом относительная устойчивость образа выражения или, напротив, гибкость и динамичность его уже сами по себе являются важными чертами для характеристики действующего лица. Персонаж характеризуется не только тем, как он говорит, но и своей способностью — или неспособностью — приспосабливать образ выражения к предлагаемым обстоятельствам.

Так, например, для тетушки Анфусы в «Волках и овцах» характерно не только то, что она изъясняется нечленораздельными междометиями, но и то, что она со всеми и во всех случаях говорит одинаково. Напротив, для Глафиры, девицы «себе на уме», характерна не столько сама ее манера говорить, сколько гибкость, с которой она меняет манеру речи в зависимости от того, с кем она говорит, или от того, каковы ее цели в данный момент.

Отсутствие гибкости, неумение или нежелание приспособлять свой образ выражения к обстоятельствам и к собеседнику осуждаются в «темном царстве» как невежество и рассматриваются как нарушение социальной иерархии. Так, например, богатей Ахов в комедии «Не все коту масленица» поучает строптивую Круглову: «У тебя все

одно: что богатый, что бедный, что манафактур, что шатун! Невежество! У тебя для всех один резон, один разговор! А ты возьми, что значит образование-то: вчера ко мне благородная просить на бедность приходила; так она языком как на гуслях играла. Превосходительством меня называла, в слезы ввела. А ты что? Дуб». Даже недалекая Лариса Епишкина («Не было ни гроша, да вдруг алтын») упрекает свою мамашу за то, что у той «никакой разности в разговоре нет. Наладите одно и твердите, как сорока».

Конечно, надо отличать лицемерие и приспособленчество персонажей типа Глафиры или Глумова от естественного для умного и чуткого человека умения считаться в разговоре — с кем и при каких обстоятельствах ему приходится говорить (вспомним речь Досушева в «Тяжелых днях» или Великатова в «Талантах и поклонниках»).

С другой стороны, нельзя отождествлять невежество или самодурство, не делающее ни для кого различия (Тит Титыч Брусков в комедиях «В чужом пиру похмелье» и «Тяжелые дни» или Дикой в «Грозе»), и прямоу, принципиальность, отвращение к хамелеонству, чувство собственного достоинства, побуждающие человека всегда оставаться самим собой (Жадов в «Доходном месте» или Мелузов в «Талантах и поклонниках»).

Следует, далее, разграничивать тех, кто преднамеренно, обдуманно, с точным расчетом приспособливает свою речь к предлагаемым обстоятельствам (титулярный советник Васютин в комедии «Старый друг лучше новых двух» или квартальный Лютов в комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын»), и тех, кто пассивно подчиняется гнету обстоятельств, непроизвольно меняя в состоянии аффекта свой обычный образ выражения (речь Василькова в четвертом действии «Бешеных денег» или же речь Краснова в финале драмы «Грех да беда на кого не живет»).

И, наконец, нельзя ставить на одну доску необратимые изменения в образе выражения, связанные с существенными изменениями характера действующего лица под влиянием критических обстоятельств (речь Большова в финале комедии «Свои люди — сочтемся!» или постепенное изменение образа выражения Кисельникова от сцены к сцене в «Пучине») от временных, «разовых» сдвигов в привычном образе выражения (отчаянность такого смиренного Ипполита в сцене решительного объяснения с Аховым в комедии «Не все коту масленица» или минутная растерян-

ность такого самоуверенного Мурова в сцене выяснения отношений с Отрадиной в «Без вины виноватых»).

Остановимся на названных примерах подробнее.

2

В первом действии «Волков и овец» Глафира произносит всего лишь двенадцать коротеньких реплик — семь в диалоге с Аполлоном («Что вам угодно?»; «Вы глупы»; «Adieu, monsieur!»; «Как вы дурно говорите по-французски!»; «Да, я не думаю, чтобы она была довольна вами»; «От кого?»; «Благодарю вас. Что это ему вздумалось?») и пять в разговоре с Мурзавецкой («Приказывайте, матушка»; «Слушаю, матушка»; «О, с удовольствием, матушка, с удовольствием»; «Мои мечты другие, матушка; моя мечта — келья»; «Я о земном не думаю»).

Как видим, Глафира предстает надменной и колкой в пикировке с Аполлоном и покорно-смиренной, отрешенной от всего земного в разговоре со своей благодетельницей. Если в первом диалоге речь ее интенсиивно окрашена вопросительными и восклицательными интонациями (два восклицательных и три вопросительных знака, причем первый и последний вопросы носят явно риторический характер), то во втором диалоге ее речь обесцвечена, приглушена, она не позволяет себе ни одного восклицания, ни одного вопрошания. Даже в реплике «О, с удовольствием, матушка, с удовольствием», которая по своей синтаксической конструкции требует, казалось бы, в конце восклицательного знака, драматург этого восклицательного знака не ставит: Глафира, когда говорит с благодетельницей, считает неприличными экспрессивные интонации.

Какова же Глафира Алексеевна на самом деле? Драматург не спешит ответить на этот вопрос. Он характеризует в экспозиционном действии свою героиню не столько свойственной ей манерой речи, сколько разительным несовпадением двух продемонстрированных ею манер. В следующих действиях к этому добавится непринужденный и, кажется, искренний тон в дружеской беседе с Купавиной и целая гамма оттенков в диалогах с Лыняевым — от подчеркнутой скромности до кокетливой гривуазности, от иронической насмешливости до восторженной страстности, от вкрадчивой ласковости до откровенно депотической капризности.

Какая же она? И такая и этакая, отвечает драматург, — как ей понадобится. Пожалуй, сама собой она остается в

наибольшей степени в откровенном и даже задушевном разговоре с Купавиной. Но хотя Глафира в сцене с Купавиной действительно не притворяется, из этого не следует, что она на время упустила из виду свои цели, потеряла контроль над собой, расчувствовалась и перестала рассчитывать каждое слово свое. Нет, просто ей не расчет фальшивить с Купавиной, откровенность представляется ей более выгодной. Она признается Купавиной: «Мой костюм, поведение, проповеди — все это маска». Но из следующей же фразы становится ясно, зачем она признается: «Я буду с вами откровенна, только помогите мне».

Если Глафира искусно приспособливается к обстоятельствам, в которых она оказывается волею судеб, то Глумов в комедии «На всякого мудреца довольно простоты» сам активно формирует желательные ему обстоятельства, заранее определяя роль, которую он возьмет на себя в каждой из им созданных ситуаций. Он подкупает человека Мамаева с тем, чтобы барин, для забавы осматривающий сдающиеся квартиры, попал как бы случайно в его жилище. Он тщательно подготавливает свое появление сперва в доме Мамаева, а затем в доме Турусиной. Ему почти не приходится импровизировать на ходу, у него все заранее предусмотрено, обдуманно и взвешено. Мамаев любит покровительствовать недалеким молодым людям? Извольте: «Я глуп». Его супруге правятся страстные молодые люди? Пожалуйста: «Если б вы не были так очаровательны, так снисходительны ко мне, я, может быть, удержал бы мою страсть в пределах приличия, чего бы мне это не стоило. Но вы, ангел доброты, вы, красавица, из меня, благоразумного человека, вы сделали бешеного сумасброда!» Городулину по душе либеральствующие краснобаи? Глумов с ним либеральничает и краснобайствует. Крутицкому по праву почтительность к старшим и консервативные взгляды? Глумов с ним угодлив и ретрограден до крайних пределов. С ханжой Турусиной он ханжа. С нахалом Голутвиным он нахал.

Речь Глумова характеризует образ выражения не столько его самого, сколько его собеседников. В каждом данном случае речь его характерна почти до пародийной очевидности. Глумов позволяет себе, подлаживаясь под образ выражения каждого из своих собеседников, чуть больше, чем это требуется для достижения его целей. Этот «довесок» образуется за счет насмешливого и желчного характера самого Егора Дмитрича, который не может отказать себе в удовольствии поиздеваться над теми,

кого обводит вокруг пальца. Впрочем, он знает, с кем имеет дело, и понимает, что риск невелик. «Я, кажется, в разговоре с ним пересолил немного,— говорит он себе после сцены с Крутицким.— Еще молод, увлекаюсь, увлекаюсь. Ну, да это не мешает, кашу маслом не испортишь».

Глумову «это не мешает». Островскому это помогает заострить речевые характеристики героев комедии. Глумову ничего не стоит «перегородулить» самого Городулина или «перетурусить» самое Турусину. Он порой увлекается, твердо памятуя, однако, что кашу маслом не испортишь.

Глумов, как и Глафира, постоянно меняет свои «речевые костюмы», дабы не быть узнанным и успешно выдать себя не за того, кем он на самом деле является. Глумов, как и Глафира, извлекает все выгоды из этого своеобразного лингвистического маскарада.

3

Иное дело — Досужев (в «Тяжелых днях» и отчасти в «Доходном месте») или Великатов в «Талаптах и поклонниках». Они не отказываются от свойственного им образа выражения, а лишь принаравливают его так или иначе к собеседнику или обстоятельствам. Ни Досужев, ни Великатов не собираются выдавать себя за кого-то другого, они никого не хотят мистифицировать — просто они знают, как с кем разговаривать.

«Я теперь всего себя посвятил на пользу человечества», — говорит Досужев в самом начале «Тяжелых дней». Такую фразу может произнести либо пылкий романтик, либо закоренелый лицемер. Василий Дмитрич Досужев ни то и ни другое. «Ты ведь шут гороховый», — говорит ему его приятель. «Я веселый человек», — аттестует он сам себя Жадову в «Доходном месте». Вот Досужев и оправдывает эту свою репутацию (которая справедлива лишь отчасти), ерничая и иронически посмеиваясь не то над самим собой, не то над своим собеседником. Не желая дольше мистифицировать приятеля, он «переводит» нарочито напыщенную фразу на подчеркнуто обыденную речь: «Ну, я объяснюсь проще: я оставил службу и занимаюсь частными делами».

Добродушно иронический тон в разговоре с приятелем сменяется едко саркастическими интонациями в сцене с Василиском Перцовым. Если Досужев и подлаживается к фальшивому тону Перцова, этого «праздношатающегося

человека», то лишь для того, чтобы тут же обличить всю фальшь этого тона.

«К чему эти злые насмешки над несчастьем ближнего? — патетически вопрошает Перцов. — Вы знаете, я беден». «Но благороден», — добавляет Досужев. (Собственно говоря, это мог бы добавить сам Перцов, но даже он, при всей претенциозности его речевой манеры, не мог, очевидно, не почувствовать, что фразеологическое клише «Я беден, но благороден» прозвучит слишком уж фальшиво. Досужев как бы приставляет к первой половине этого клише — «Я беден» вторую — «но благороден», саркастически разоблачая нескрепность Перцова.) Василиск Перцов, однако, не замечает или, скорее, делает вид, что не замечает сарказма: «Кто же смеет сомневаться!» Тогда Досужев оставляет саркастический тон и ставит точку над i: «А фальшивые-то документы зачем писать? Какое же это благородство?»

Появляется молодой купчик Андрей Титыч, к которому Досужев относится дружески-покровительственно. Саркастический тон, естественно, отставлен за ненадобностью, хотя в его провокационно настойчивых расспросах («Что ж, ты познакомился али одними взглядами пробавляешься?»; «Ну, как же ты с ней объяснился? Скажи, Андрюша, голубчик?»; «Что ж, неужели ты так и бросил свое волокитство?») явно сквозит насмешка человека более опытного и более умного. Это замечает даже довольно простодушный Андрей Титыч: «Да вам на что же-с? Собственно только для смеху-с... Уж я вас знаю-с».

С Настасьей Панкратьевной Досужев разговаривает, принаравливаясь к интеллектуальному уровню и лексике невежественной купчихи. Например: «Надобно франта-то этого видеть, физику-то его посмотреть». Совершенно ясно, что Досужев употребляет здесь просторечное выражение «физика» вместо «физиономия», подлаживаясь некоторым образом к социально-речевому стилю своей собеседницы. (В «Доходном месте» тот же Досужев говорит Жадову: «Мне ваша физиономия понравилась». «Физиономия», а не «физика»!)

Способность Досужева найти верный тон с каждым собеседником особенно явственно обнаруживается в его диалоге с самодуром Титом Титычем Брусковым. Задача не из простых. Мы помним определение понятия «самодур», которое дала Аграфена Платоновна в комедии «В чужом пиру похмелье», имея в виду, кстати, того же Тита Титыча: «Самодур — это называется, коли вот человек

никого не слушает, ты ему хоть кол на голове теши, а он все свое». Нелегко вести разговор с человеком, который «никого не слушает». «Еще в чужом доме с ним, говорят, можно разговаривать; а уж к нему-то прийти, все равно, что к медведю в берлогу. Главное не робеть!» — подбадривает себя Досужев. Надо суметь заставить себя слушать. Тут не дай бог стусеваться. («Откуда фамиллярность явится: «Ну, ты, писака! на тебе на водку», — говорит Досужев в «Доходном месте» о такого рода купцах-самодурах.) На фамиллярность он тотчас же отвечает фамиллярностью, на резкость резкостью.

Тит Титыч, застав у себя в доме Досужева, незнакомого ему человека, «садится на кресло и несколько времени мрачно смотрит». Молчит Тит Титыч — молчит и Василий Дмитрич, твердо выдерживая мрачный взгляд хозяина. Титу Титычу приходится первым прервать молчание: «Здравствуй!» «И ты здравствуй!» — в тон ему отвечает Досужев. И дальше, на протяжении всего диалога, он ведет себя так же независимо: «Ты не очень командуй!»; «Ну, будет о пустяках-то! Пора и о деле. Мне ведь некогда»; «Да ты потише!». Досужев знает из опыта: только так можно внушить уважение к себе, имея дело с Титом Титычем. Он говорит с ним на его языке. Тит Титыч, например, желает, чтобы его оправдали по делу о нанесенном им оскорблении: «...о править совсем, чтобы я чист был». «Да, как же тебя о править, когда ты виноват?» — возражает Досужев. Юрист Досужев знает, разумеется, что правильно надо говорить не «оправить», а «оправдать». Но он знает, с кем говорит.

«Ты приходи ко мне почаще, я тебя полюбил», — этими словами Тита Титыча заканчивается сцена.

Так житейский опыт, насмешливый нрав, независимость, которую необходимо постоянно отстаивать от посягательств бородатой клиентуры, подсказывают Досужеву в каждом случае особый склад речи.

Несколько иначе обстоит дело с образом выражения Великатова. Ему, очень богатому и уже по одному этому независимому человеку, нет нужды оберегать свою независимость: на нее никто не посягает. Великатов, что называется, ровен в общении. «Иван Семеныч, — свидетельствует Домна Пантелевна, — человек обходительный со всеми, я сама это видела. Гордости этой в них совсем нет». По словам Бакина, Иван Семеныч «в театре решительно всех по именам знает, и кассира, и суфлера, и даже бутяфора, всем руку подает. А уж старух обворожил совсем:

все-то он знает; во все их интересы входит; ну, одним словом, для каждой старухи сын самый почтительный и предупредительный».

Великатов немногословен. «Как он разговаривает с барышниками,— пронизывает тот же Бакин,— я тоже не знаю; но в нашем обществе он больше молчит... Никогда не спорит, со всеми соглашается, и никак не разберешь, серьезно он говорит или мистифицирует тебя». Любопытно с этой точки зрения, что, появляясь на сцене, Великатов, как правило, не сразу заговаривает. Так, в первом действии он, прежде чем произнести свою первую реплику, «пропускает» пять чужих реплик; во втором он «пропускает» таким образом семь реплик. Он «никогда первый не заговаривает», — отмечает Бакин.

Поддерживать ровный тон со всеми — это значит находить особый тон для каждого. Недаром Иван Семеныч сумел обворожить и молодую актрису Негину и ее почтенную маменьку. Даже студента Мелузова, человека прямого и резкого, туго сходящегося с людьми и особенно сторонящегося людей из «общества», он сумел очень быстро расположить к себе. На резкий, вызывающий тон Мелузова он отвечает как гласит ремарка, «почтительно» и добивается своей цели: Мелузов «подходит и горячо жмет руку Великатову».

В списке действующих лиц о Великатове сказано, что он «постоянно имеет дело с купцами и, видимо, старается подражать их тону и манерам». Старается подражать — это значит, что образ выражения его не вполне органичен для «очень богатого помещика» и к тому же «отставного кавалериста»: Великатов, очевидно, усвоил определенную манеру речи и старается ей следовать, варьируя эту манеру в зависимости от того, с кем ему придется говорить.

4

«— Посмотри-ка, брат, Кудряш, кто это там так руками размахивает?

— Это? Это — Дикой племянника ругает.

— Нашел место!

— Ему везде место».

Савел Прокофьевич Дикой — «купец, значительное лицо в городе»; ежели ему пришла охота ругаться, он не посчи-

тается с обстоятельствами места — «ему везде место»; даже «общественный сад на берегу Волги», в котором происходит первое действие «Грозы».

Образ выражения Дикого не согласуется с реальными обстоятельствами — на то он и самодур. Он, по словам Шапкина, «ни за что человека оборвет». У него, например, «ни одного расчета без брани не обходится», хотя он сам понимает, что брань тут неуместна: «Понимаю я это; да что ж ты мне прикажешь с собой делать, когда у меня сердце такое! Ведь уж знаю, что надо отдать, а все добром не могу. Друг ты мне, и я тебе должен отдать, а приди ты у меня просить — обругаю. Я отдать отдам, а обругаю».

Даже для своей приятельницы Кабанихи, которая равня ему и по своему весу в городе и по своему деспотическому характеру, он не в силах отказаться от своей излюбленной бранчливой манеры речи: «Ты еще что тут! Какого еще тут черта водяного!..» Кабаниха пытается поставить его на место: «Ну ты не очень горло-то распускай! Ты найди подешевле меня! А я тебе дорога!» Но в том-то и дело, что Дикой «распускает горло», не соображая толком, с кем он говорит, не приспособивая своего образа выражения к собеседнику и к обстоятельствам.

Правда, «когда его обидит такой человек, которого он обругать не смеет», у него хватает ума сдержать себя, срывая потом зло на домашних («тут уж домашние держись!»). Заметим, однако, что и в этих крайних случаях Дикой не меняет своего образа выражения — он может смолчать, как это ему ни трудно по его праву, но не может разговаривать без привычной брани.

Той же породы и Тит Титыч Брусков, выведенный Островским в двух комедиях, одна из которых предшествует «Грозе» («В чужом пиру похмелье»), а другая написана уже после «Грозы» («Тяжелые дни»).

В первой комедии Тит Титыч попадает в совершенно незнакомый ему дом учителя Иванова и тут же учиняет скандал, нисколько не считаясь ни с тем, что он находится в чужом доме, ни с тем, что он не знает обитателей этого дома. И напрасно хозяйка дома Аграфена Платоновна пытается его урезонить: «Ты что буянишь-то! Ты куда, в кабак, что ли зашел? Кричи поди у себя дома, а здесь язык-то прикусишь». Тит Титыч не таков, чтобы «прикусить язык», он не привык сообразовываться с обстоятельствами. «Знать ничего не хочу», да и все. «За безобразие заплатим» — вот и весь разговор. «Я обижу, я помилую, а то деньгами заплачу» — в эту нехитрую фор-

мулу укладывается его представление о нормах обращения с людьми.

Правда, начиная разговор с Досужевым, он осведомляется о чине своего собеседника: «Какой на тебе чин, такой с тобой и разговор будет». Но на деле он менее всего способен, да всерьез и не собирается приноровить разговор к чину собеседника. К тому же он не очень-то и разбирается в чинах (когда Досужев сообщает ему, что он губернский регистратор, Тит Титыч спрашивает: «Это что ж такое?» «Пятнадцатого класса,— отвечает Досужев.— Нас во всей России только двое»). Тит Титыч явно сбит с толку, но делает вид, что все понял: «Ну садись, гостем будешь!»).

Нечего и говорить, что Тит Титыч ко всем обращается на «ты» — и к учителю Иванову, и к его дочери Лизавете Ивановне, и к стряпчему Захару Захарычу; не делает он, разумеется, исключения и для Досужева.

Устойчивость образа выражения Брусковых и Диких, их неумение и нежелание приноровить свою речь к обстоятельствам обнажает самую суть характеров — их самодурство. Они исходят из того, что все обязаны принаравливаться к ним, для них же самих закон не писан.

5

Совсем иной смысл имеет устойчивость образа выражения таких персонажей Островского, как Жадов в «Доходном месте» или Мелузов в «Талантах и поклонниках».

Жадов, с кем бы он ни говорил, остается самым собой — честным, искренним, непрактичным молодым человеком, готовым повсюду отстаивать свои убеждения и считающим ниже своего человеческого достоинства приспособляться к обстоятельствам. Он не желает, например, «из угождения дяде противоречить собственным убеждениям», чем и приводит в ужас угодливого Белогубова: «...другой человек, с чувством, на его месте стал бы сапоги чистить Аристарху Владимирычу, а он еще огорчается такого человека». «Мне твой разговор не нравится,— выговаривает ему сам Вышневский,— выражения твои резки и непочтительны». Многоопытный Юсов по-своему объясняет строптивость молодого человека: «Как же ему не разговаривать! Надобно же ему показать-то, что в университете был».

Житейская непрактичность Жадова, неумение и нежелание молодого мечтателя считаться с реальной рас-

становкой сил нередко ставят его в трагикомические положения. Он «стал посмешищем всей канцелярии». «Представьте,— саркастически рассказывает Вышневецкий,— читает в канцелярии писарям мораль, а те, натурально, ничего не понимают, сидят, разиня рот, выпуча глаза. Смешно, любезный!» «Однако что же смешного в моих словах?» — искренне недоумевает Жадов. «Все, мой друг,— менторски отвечает Вышневецкий. — Начиная от излишнего, нарушающего приличия увлечения до ребяческих, непрактических выводов».

Не умеет Жадов разговаривать не только с начальством, не только со своими сослуживцами, не умеет разговаривать он и с девушкой, которую любит. «Ничего не понимаю, что он говорит,— признается Полина сестре.— Сожмет руку так крепко и начнет говорить и начнет... чему-то меня учить хочет». «Чему же?» — любопытствует сестра. «Уж, право, Юлинька, не знаю. Что-то очень мудрено. Погоди, может быть, вспомню, только как бы не засмеяться, слова такие смешные! Постой, постой, вспомнила! (Передразнивая.) «Какое назначение женщины в обществе?» Про какие-то еще гражданские добродетели говорил. Я уж и не знаю, что это такое».

И после того как Полина становится его женой, хотя проходит год их совместной жизни, он не находит с ней общего языка. Он продолжает с увлечением произносить перед ней тирады, которых она явно не в состоянии понять,— об общественных пороках, о невежественном большинстве, о благословении потомства.... Полина, как гласит ремарка, «смотрит на него с изумлением»: «Ты сумасшедший, право сумасшедший! И ты хочешь, чтоб я тебя слушала; у меня и так ума-то немного, и последний с тобой потеряешь».

Может быть, Жадов и смешон в своей житейской непрактичности, в своем юношеском максимализме, но не его вина, а его беда, что в «темном царстве» честность, искренность, принципиальность, верность передовым убеждениям смешны. Конечно, если бы он был почтительен с высокопоставленным дядюшкой, если бы он пьянствовал и брал взятки вместе со своими сослуживцами, если бы с женой он разговаривал только о пустяках, если бы, одним словом, он покорно подчинялся житейским обстоятельствам своей жизни и соответственно свой образ выражения, он не казался бы смешным ни Вышневецкому, ни Юсову, ни собственной жене. Но он бы не вызывал у читателей и зрителей пьесы той искренней

симпатии, того глубокого сочувствия, которые он, по замыслу драматурга, неизменно вызывает.

Жадов не замечает, что он кажется смешным окружающим. Мелузов больше всего боится показаться смешным. «Да вы смеетесь, может быть?» — подозрительно скажет он Великатову, когда тот назовет «благородным намерением» его попытку «актрису грамматике учить». Ему кажется, что гости Негинной смотрят на него «или враждебно, или с насмешкой». «Смейтесь надо мной...» — горестно воскликнет он в финале комедии. И добавит: «Ведь смешно, действительно смешно». И повторит «Ну, как же не смешно! Конечно, смешно».

Жадов «всё проповеди читает»; он и Полине готов «читать лекции о добродетели». Мелузов, напротив, говорит Негинной: «Ну, как же я стану тебя учить, не лекции же читать?» Жадов будет говорить Полине о «назначении женщины в обществе», про «гражданские добродетели». Мелузов об этом же самом скажет Саше Негинной совсем иначе, куда проще: «Будешь совсем хорошей женщиной, такой, какой надо, как это нынче требуется от вашего брата».

Мелузову несвойственна восторженность Жадова, он промолчит там, где Жадов прочитает целую проповедь. Он имеет право сказать о себе: «Я больше думаю, чем говорю». Хотя Мелузов, по-видимому, одних лет с Жадовым, он кажется постарше, поопытнее, посolidнее. Может быть, дело в том, что Жадов — это пятидесятые годы, а Мелузов — восьмидесятые; другое поколение.

Вместе с тем между этими двумя молодыми людьми много общего, и это общее не может не сказаться в общности их речевой характеристики. Мелузов тоже не станет ни перед кем заискивать, он тоже не будет ломать себя ради тех или иных обстоятельств, он тоже считает ниже своего достоинства приспосабливаться к собеседнику. Антрепренеру-жулику Мигаеву он станет толковать (как это по-жадовски!) о том, что «нравственные-то законы для всех одинаковы», вызвав едкое замечание Бакипа: «Вот охота людям даром терять красноречие, проповедывать Мигаеву об честности. Уж это очень наивно».

В целом же образ выражения Мелузова, хотя он и более чуток к аудитории, чем Жадов, остается на протяжении пьесы неизменным. Можно предположить, что таким же он останется и за пределами пьесы — недаром Мелузов говорит в финале комедии: «Я же свое дело буду делать до конца».

ГЛАВА
ПЯТАЯ

1

«Правда, пословица-то говорится: «У всякого плута свой расчет!» Вот хоть бы нашего барина взять! Ума у него нет. С судейскими со своими или с нашим братом хорошего разговору от него нет, умного... чтобы стоило внимания. Лепечет много языком-то, а ничего не складно, безо всякого рассудка, что к месту, что не к месту — так, как шлаш какой. А вот с просителями так он свое дело знает, — такой тон держит, что любо на него смотреть. Строгость на себя напустит, точно в меланхолии в какой сделается, и язык-то у него не ворочается; так проситель-то вздыхает, вздыхает, пот его прошибет; выйдет из кабинета-то, точно из бани; и шинель-то станет надевать — вздыхает, и по двору-то идет — все вздыхает да оглядывается. А с кем так и лаской — и по плечу треплет и по животу гладит. Вот эту-то политику он знает! Нужды нет, что не умею, а на эти дела тонок».

Так Орест, лакей титулярного советника Прохора Гаврилыча Васютина, аттестует своего барина («Старый друг лучше новых двух»). Прохор Гаврилыч вообще-то не отличается особым краспоречием (в этом мы могли убедиться по его объяснению с Олинькой в первом действии), но зато вполне овладел профессиональными чиновничьими секретами обращения с просителями — в одних случаях «строгость на себя напустит», в других — «так лаской». «Вот эту-то политику он знает».

Васютин, следовательно, сознательно, с выгодой для себя, с расчетом («У всякого плута свой расчет») приспособливает свой образ выражения к соответствующим обстоятельствам. «Нужды нет, что не умею, а на эти дела тонок».

Не умею и квартальный Тигрий Львович Лютов («Не было ни гроша, да вдруг алтын»). Но послушайте, как поразному он говорит об одном и том же (о том, что надо привести в порядок заборы) с незначительной мещанкой Мигачевой и с богатым лавочником Епишкиным.

Ей: «Мне-то что за дело! Чтоб было окрашено!»; «Без рассуждений!»

Ему: «Тебе-то, братец, уж стыдно!»; «Загороди, братец»; «Разве я тебя не жалею? Я тебя ж берегу...»

Ей он «грозит пальцем». Ему он «подает руку».

Вот и посудите, каков его истинный образ выражения. По репликам, обращенным к Мигачевой, можно подумать, что он груб, резок, заносчив. По его разговору с Епишкиным он может показаться человеком мягким, обходительным, услужливым. На самом деле он и не такой и не такой. Суть его характера (и соответствующего характеру образа выражения) как раз и заключается в этой переменчивости, в этом беспардонном хамелеонстве, в расчетливой готовности изменить образ выражения «применительно к подлости».

Далеко не всегда, однако, в пьесах Островского образ выражения видоизменяется действующими лицами сознательно, с умыслом, по расчету. Иногда это происходит совершенно непроизвольно, под влиянием сильного эмоционального потрясения.

Почему Савва Геннадьич Васильков, который на протяжении первых трех действий «Бешеных денег» разговаривал более чем рассудительно, чураясь громких фраз, тот самый Васильков, который сам про себя говорит: «Я, как бы ни увлекался, из бюджета не выйду», — почему этот самый Васильков в четвертом действии комедии начинает говорить в совершенно несвойственной ему септимально-патетической манере?

«Возьмите от меня вашу дочь! Мы с вами в расчете. Я возвращаю ее вам такую же безнравственную, как и взял от вас; она жаловалась, что переменила свою громкую фамилию на мою почти мещанскую; зато я теперь вправе жаловаться, что она запятнала мое простое, но честное имя. Она, выходя за меня, говорила, что не любит меня; я, проживя с ней только неделю, презираю ее».

«Друг, во мне оскорблено не самолюбие, а душа моя! Душа моя убита, осталось убить тело».

Как это не похоже на Василькова!

Но, может быть, Савва Геннадьич, узнав об измене жены, счел этот торжественный тон приличествующим случаю и умышленно избрал такую именно манеру речи? Нет, драматург прямо отвергает такое предположение. Когда Васильков получает анонимное письмо, намекающее на измену жены, он действительно пытается заранее определить линию поведения и, следовательно, манеру речи: «Но если, если... боже! Что мне делать тогда, что мне делать? Как повести себя?» Однако он тут же отказывается от этой попытки: «Нет, нет, стыдно в таком деле готовиться, стыдно роль играть! Что подскажет мне глупое провинциальное сердце, то и сделаю».

Напрасно поэтому Лидия пронизирует, выслушав тираду Василькова: «Ха-ха-ха! Какая трагедия!» Да, для Василькова измена жены — трагедия, он не «роль играет». Отступление от обычного образа выражения происходит здесь непроизвольно, в состоянии аффекта, под влиянием чрезвычайных обстоятельств.

Еще меньше можно заподозрить в преднамеренном видоизменении обычной манеры речи героя драмы «Грех да беда на кого не живет» Льва Краснова.

Вот его монолог в финале драмы:

«Прочь, прочь! Никто, никто пальцем не тронь! Я ей муж, я ей и судья. Ну, скажи мне, что ж это ты, как? С чего загуляла-то? Грех, что ли, тебя попутал; сама ты не гадала этого над собой, не чаяла? Или своей охотой, что ли, на грех пошла? Теперь-то ты что? Сокрушаешься об делах своих аль нет? Аль, может, ты думаешь, что так и надо? Говори, что молчишь? Совесть-то тебе людей-то теперь аль весело? Стыд-то у тебя есть в глазах аль рада ты своим делам? Да что ты, каменная, что ли! Валяйся у всех в ногах, распинайся! Или уж прямо мне в глаза говори, что ты пазло мне сделала! Чтобы мне знать-то, что делать-то с тобой, — жалеть ли тебя, убить ли тебя? Хоть малость-то ты любила ль меня; есть ли за что мне хоть пожалеть-то тебя? Или всё уж обманывала, что ли; во сне, что ли, мне снились мои красные дни».

Откуда только взялось такое красноречие, откуда вдруг явился такой клокочущий темперамент в этом лавочнике, обычно таком тихом и покладистом, до сих пор говорившем со своей женой очень робко и почтительно и даже обращавшегося к ней чаще всего на «вы» и по имени-отчеству («Вы, Татьяна Даниловна, из меня все лаской можете сделать»). Трагическое прозрение потрясло его душу и заставило его говорить в состоянии крайнего аффекта так, как он, может быть, никогда в жизни не говорил и, вероятно, никогда больше не заговорит.

2

Изменения в образе выражения действующего лица могут быть сопряжены либо с изменением характера, либо с проявлением — иногда неожиданным — той или иной черты характера. В первом случае эти изменения необратимы, во втором они представляют собой лишь временное отклонение от обычной для данного персонажа речевой нормы.

Заметим, между прочим, что некоторые исследователи творчества Островского неправомерно отождествляют эти два понятия — органические, необратимые изменения в языке персонажей и временные отклонения от обычной речевой нормы под влиянием тех или иных обстоятельств. Так, например, В. А. Флиппов как редактор сборника «А. Н. Островский-драматург» сопровождает статью Н. П. Кашина следующим примечанием: «Нельзя не обратить внимания на то, что тот же Несчастливцев, сле научившийся в корпусе грамотно выражаться, сделавшись актером, стал не только «говорить», но и «думать», «как Шиллер». Драматург как на образе Несчастливцева, так и на ряде других показывает процесс изменения языка своих персонажей в зависимости от различных причин (счастья — у Параши, горя — у Катерины, «отчаянности» — у Ипполита и т. д.)»¹. Вряд ли правомерно говорить о процессе изменения языка Параши, Катерины или Ипполита; вернее было бы, на наш взгляд, говорить о том, как окрашивает их язык то или иное эмоциональное состояние — счастье, горе, отчаянность; иное дело — эволюция языка Несчастливцева, о которой мы можем судить, сопоставляя его письмо, написанное, очевидно, много лет назад, с его речью; здесь действительно есть основания говорить о «процессе изменения языка действующего лица».

Для образа выражения самоуверенного и педантичного Мурова («Без вины виноватые») характерна речь плавная, синтаксически выстроенная безукоризненно, с пространенными предложениями и закругленными периодами. Вот образчик типично «муровской» фразы: «Я стал просить ее, чтобы она отделила мне часть имения или дала приличное содержание: тысячи три-четыре в год. Она сказала, что не даст мне и гроша, пока я не женюсь по ее выбору». И вдруг этот же самый Григорий Львович Муров начинает говорить сбивчиво, нервно, отрывистыми, коротенькими фразами: «Ну, что же... Ну, ты их знаешь... Могу ли я, в состоянии ли я?.. Моя обязанность...» В чем же дело? Разгадка дана в авторской ремарке: «смущенный». Муров смущен, он не знает, как ответить на прямой вопрос обманутой им Отрадиной о его намерениях. Но это минутное смущение. Григорий Львович очень скоро оправится от него и обретет свой обычный самоуверенный, педантичный тон.

¹ А. Н. Островский-драматург, с. 74.

Вспомним, что в первом действии пьесы Муров — еще «молодой человек из губерпских чиновников», он еще не вполне научился владеть собой. Когда мы с ним вновь встретимся семнадцать лет спустя, он уже ни при каких обстоятельствах не позволит себе смутиться, даже когда узнает в знаменитой актрисе Кручининой когда-то любимую и обманутую им девицу Отрадину. Он уже не отступит от раз навсегда выработанной речевой манеры, даже когда будет говорить Кручининой о своей страсти: «Я ведь не юноша, не преувеличиваю своих чувств и научился взвешивать выражения: если я говорю, что запылала, так, значит, действительно запылала, и другого слова для выражения моего чувства нет».

Напротив, для образа выражения приказчика Ипполита характерна некоторая неуверенность в себе и робость («конечно, я не в том звании родился, нас с малолетства геройству не обучают...»), неумение красно и связно говорить («складу в словах не знаю, вот одно»; «я теперича без слов, все одно, как убитый»). Но вот в сцене объяснения с Аховым, решившись «с хозяином войну начинать», он, обычно робкий и покорный перед хозяином, набравшись храбрости, отчаянно дерзит Ахову и вообще, по словам Феоны, «важность на себя напускает».

Изменения в образе выражения вызваны в данном случае чрезвычайными обстоятельствами. Это все напускное. Минуют эти обстоятельства — и Ипполит заговорит как обычно. Правда, с изменением его социального положения (получив от дяди расчет, он больше не будет жить в приказчиках, он заведет свое дело, благо деньги есть) в чем-то изменится, очевидно, и его речевая манера. Но это еще впереди, за пределами пьесы.

В последнем действии комедии «Свои люди — сочтемся!» Самсон Силыч Большов, отпросившись домой из долговой тюрьмы, появляется в доме, принадлежащем теперь его дочери и его зятю. Это уже не тот Самсон Силыч, гроза дома, одно появление которого когда-то вызвало в семействе целый переполох; не тот Самсон Силыч, у которого с уст не сходило: «Я и знать никого не хочу!», «Знай сверчок свой шесток!», «Не твое дело!»; не тот Самсон Силыч, который в торжественную минуту величал свою особу на «мы»: «...лета наши подвигаются преклонные, здоровье тоже ежеминутно прерывается, и один создатель только ведает, что будет вперед: то и положили мы еще при жизни своей отдать в замужество единственную дочь нашу, и в рассуждении приданого тоже можем

надеяться, что она не острामит нашего капитала и происхождения, а равномерно и перед другими прочими».

«Полно, жена, перестань!» — это первая реплика Большова в четвертом действии. Уже по одной этой реплике, казалось бы совершенно нейтральной, можно судить, какой сдвиг произошел в строе речи Самсона Силыча. Ведь в третьем действии, до ареста, тот же Самсон Силыч с той же Аграфеной Кондратьевной говорил совсем по-другому: «Сказано, что отстань!» Другая лексика (не «отстань», а «перестань»), другой тон (вместо раздражительно-императивного — участливо-успокаивающий).

Да, месяцы, проведенные в «яме», не прошли бесследно для Самсона Силыча. Тот Большов, которого мы знали по первым трем действиям комедии, ни в коем случае не мог бы произнести такую фразу: «Выручайте, детушки, выручайте» или «Коли так не дадите денег, дайте Христа ради!» От того, прежнего Большова, мы никогда бы не услышали «жалких» слов: «Не забудьте нас, бедных заключенных».

«Яма» сломала этот крутой характер, сломался и склад речи. Изменившемуся характеру соответствует и изменившийся строй речи.

Если в пьесе «Свои люди — сочтемся!» драматург дает нам возможность сопоставить образ выражения Большова до и после критического события в его жизни, то в «Пучине» он делает нас свидетелями, этап за этапом, процесса постепенного изменения образа выражения Кисельникова, по мере того как его все глубже затягивает пучина жизни.

Первая сцена. «Входит Кисельников, щегольски одетый». Мы его видим впервые, но драматург дает нам знать, что характер Кисельникова уже в движении, что вчера он был не таким, как сегодня. Приятели, давно его не видавшие, сразу это замечают. «Ты совсем переменялся, — говорит ему Погуляев, — тебя и узнать трудно». «Какой ты розовый, веселый!» — говорит ему другой студент. «Розовый, веселый» Кисельников не только с виду, у него и мечты розовые и склад речи веселый. Все его веселит, все ему представляется в розовом свете: «Удивительный вечер! Воздух какой! Что за нега! Я теперь, когда стал свободным человеком, весь отдаюсь природе, наслаждаюсь ею вполне». Он «влюблен без памяти»; он не устает восторгаться своей невестой: «Какова скромность!», «Какая простота! Какая невинность!». Его розовое настроение не может омрачить даже грустное пророчество Погуляева: «Не-

вежество — ведь это болото, которое засосет тебя! Ты же человек нетвердый». «Что за фантазия!» — отвечает он.

Вторая сцена. Прошло семь лет. Первая же реплика Кисельникова сразу показывает, как много изменилось в этом человеке и в его манере речи: «Убери дочь-то! Что она здесь толчется! Нет у них детской, что ли! Уж и так все уши прожужжали; а тут, того гляди, гости приедут». Вместо былой восторженности — раздражительность, вместо былой умиленности — брюзжание. Оставшись один, Кисельников «долго стоит задумавшись», потом «потихоньку запекает». Поет он, как говорится, не от хорошей жизни. «Да уж мне, — горестно заявляет он, — только и осталось: либо взвыть голосом от вас, либо песни петь».

У Кисельникова появилась привычка по несколько раз, как бы приговаривая, повторять одно и то же слово: «Сегодня можно и стерпеть. Что ж не стерпеть! Невелик барин-то, чтоб не стерпеть!» Или: «А взял сам да и стер, взял да и стер, — невелик барин-то!» Такая манера речи свойственна людям одиноким, которым часто приходится разговаривать с самим собой. Драматург, придавая Кисельникову такую манеру, подчеркивает этим одиночество Кисельникова в собственной семье. Ему не с кем по душам поговорить, вот он и взял привычку вслух говорить сам с собой.

Кисельников уже покорился судьбе — недаром в речи его то и дело мелькает покорное «слава богу»: «Трое детей теперь живых, да двоих, слава богу, схоронил». «Да, мы все своим кружком, — так смиреннько, ладненько, — слава богу». А как характерны для нынешнего Кисельникова эти уменьшительные: «смирненько, ладненько...»

Третья сцена. Прошло еще пять лет. Если в предыдущей сцене мы видели, как Кисельников подавлен своей судьбой, то здесь мы увидим, что он уже раздавлен ею. «Эх сиротки, сиротки!» — с тоской восклицает он над больными детьми. «Нищие мы теперь, нищие!» «Знаете, маменька, — горько жалуется он, — загоняют почтовую лошадь, плетется она нога за ногу, повеся голову, ни на что не смотрит, только бы ей дотащиться кой-как до станции: вот и я таков стал». Таков он стал — и такова стала манера его речи. Если в предыдущей сцене мы могли заметить хоть какие-то попытки протеста, пусть жалкие, то теперь он и попыток-то не делает. Правда, готовясь к разговору с ограбившим его тестем, он как будто собирается дать ему отпор («Прежде я с ним все лаской, а теперь грубить

стану; право, маменька, грубить стану»). Но, очевидно, он и сам себе не верит и не столько маменьку, сколько самого себя старается уверить: «право, маменька, грубить стану».

И, наконец, последняя, четвертая сцена. Снова прошло пять лет. Как мы узнаем от Анны Устиповны, матери Кисельникова, «напал на него страх, суда очень боялся, так и помешался в рассудке со страху». Привычка разговаривать с самим собой обернулась со временем певнятым бормотанием. «Конура, конура...» — бормочет он. «Что, что ты?» — спрашивает мать. «Конура, говорит, собачья конура...» «Да кто говорит-то?» «Вот я пришел, вот я пришел...» — не отвечает несчастный. — Вот деньги! Я взял, принес... Деньги спрятать, спрятать...» Расстройство ума, как видим, сказалось на расстройстве речи.

Бывают у него и минуты просветления. «Прежде, — рассказывает Анна Устиповна, — у него это временем проходило, — иногда, бывало, и опомнится, говорит складно, вспоминает свою жизнь, жену-покойницу, плачет, а теперь все реже да реже». Драматург делает нас свидетелями одной из таких редких минут, когда Кисельников начинает говорить вдруг вразумительно, «подумавши»: «А я упал, обнищал, видишь. Под судом, брат, под судом за подлог, за подлость! А ты вспомнил нас, приютить нас хочешь; спасибо тебе...» Но эти минуты просветления, напоминающие бывшего Кисельникова, лишь подчеркивают по контрасту весь ужас катастрофы, происшедшей с ним и наложивший неизгладимый отпечаток на его характер и на его образ выражения.

3

Как бы ни видоизменялся образ выражения действующего лица на протяжении пьесы, какие бы речевые маски ни сменяли персонажи в зависимости от изменения обстоятельств и от смены собеседников, Островский никогда не нарушает принципа художественной целостности речевого портрета.

«Ты сними маску-то! — говорит Бессудный своей жене Евгении чуть ли не в самом начале комедии «На бойком месте». — Перед кем ты тут свою покорность показываешь! Уж ты при людях лисой-то прикидывайся, а я тебя и без того знаю».

«Ты сними маску-то!» — как бы говорит каждый раз драматург персонажам своих пьес, всегда давая нам, своим

читателям и зрителям, возможность за маской разглядеть лицо. Драматург и здесь верен своему девизу: никогда ничего не скрывать от зрителей.

Уже сама смена речевых масок, происходящая на наших глазах, не позволяет нам маску принять за лицо. Но дело не только в этом. Дело еще и в том, что «маска», условно говоря, никогда не бывает в пьесах Островского совершенно плотно пригнана к «лицу».

Строго говоря, без маски мы видим Глумова лишь в считанных сценах комедии «На всякого мудреца довольно простоты» — в диалогах с матерью, перед которой ему нет нужды притворяться, в те редкие минуты, когда он остается на сцене один, и, наконец, в финале комедии, когда маска с него сорвана. Но характер Глумова открывается нам с наибольшей полнотой и выразительностью как раз не в этих сценах, а именно тогда, когда Глумов одну за другой меняет речевые маски. Слушая Глумова, выдающего себя то за недалекого и почтительного к старшим юношу (в диалоге с Мамаевым), то за пламенного либерала (в разговоре с Городулиным), то за страстного любовника (в сцене с Клеопатрой Львовной), то за человека, искренне верующего в чудеса божественного предопределения (в беседе с Турусипой), мы все время слышим, кроме того, Глумова, каков он на самом деле, — циника и лицемера, прикидывающегося тем, кем это выгоднее в данный момент, да еще и глумящегося над жертвами своего обмана. В речи Глумова, в какие цвета она бы ни окрашивалась, всегда присутствует некий, так сказать, «нерастворимый осадок» собственно глумовского образа выражения. Этот «нерастворимый осадок» и цементирует все модификации речи Глумова, он и придает цельность речевой характеристике Егора Дмитрича, он и позволяет за непрерывной сменой речевых масок не упустить из виду подлинный речевой портрет героя комедии.

«Это уже не тот Самсон Силыч...» — писали мы несколько выше о Большове последнего действия пьесы «Свои люди — сочтемся!». Это утверждение, однако, нуждается в уточнении. В том-то все и дело, что Большов, каким его характеризуют изменения, происшедшие в его образе выражения, одновременно и «не тот» и «тот». Это Большов, проученный жизнью, это Большов, потерпевший крах, это сломленный Большов, но это Большов!

Нет-нет да и прорвется в его речи и в четвертом действии былой строптивый и не терпящий возражений самодур. «Да что ты мне толкуешь-то: я и сам знаю, что

много...» — так он мог сказать Подхалюзину и в первых действиях. Мы, однако, оборвали большовскую реплику. Полностью фраза звучит так: «Да что ты мне толкуешь-то, я и сам знаю, что много, да как же быть-то?» Заключительная часть фразы («да как же быть-то?»), характеризующая новое в Большове — его неуверенность в себе, его зависимость от других, — по-новому окрашивает реплику в целом.

Самсон Силыч еще не забыл крепкие выражения, к которым он был так привержен, он еще может обозвать Подхалюзина подлецом: «Ведь я тебя мальчишкой в дом взял, подлец ты бесчувственный!» Но и ругательство в его устах звучит не так, как бывало, — в нем теперь слышится не сила, а бессилие, не превосходство, а укоризна.

Обратимся к изменениям, происшедшим в языке других персонажей комедии — Подхалюзина и Липочки.

В четвертом действии пьесы «Свои люди — сочтемся!» мы встречаемся, казалось бы, с новым Подхалюзиным. Лазарь Елизарыч уже не приказчик, он уже хозяин, человек независимый. Сбылась наконец-то его мечта, в которой он признался Олимпиаде Самсоновне еще в третьем действии: «А уж мы им-то командовать не дадим-с. Нет, уж теперь кончено-с! Будет-с с них — почудили на своем веку, теперь нам пора!» Любопытно, однако, что, как ни хвастается тут Подхалюзин, в нем все еще сильна лакейская привычка прибавлять чуть ли не к каждому слову «словоерс»: «не дадим-с», «копечно-с», «будет-с» (возможно, что и Большов когда-то, когда его «добрые люди Самсошкою звали, подзатыльниками кормили», тоже говорил со «словоерсами», но за многие годы хозяйской жизни отучился от этой привычки, во всяком случае, на протяжении комедии он ни разу не добавил «с»). Олимпиада Самсоновна, очевидно, почувствовала, что решительный смысл слов Лазаря Елизарыча находится в известном противоречии с нерешительной манерой выражения: «Да вы такие робкие, Лазарь Елизарыч, вы не посмеете тятеньке ничего сказать...» «Оттого и робкий-с, — возражает Подхалюзин, — что было дело подначальное — нельзя-с. Прекословить не смею. А как заживем своим домом, так никто нам не указ».

Драматург дает нам возможность послушать Подхалюзина, зажившего своим домом, когда ему уже никто не указ. «Тишка! Трубку!» — вот как заговорил Лазарь Елизарыч. Чем не барин? «Я вас и знать-то не хочу», — заявляет он свахе Устинье Наумовне (как это похоже на

былое большевское «И и знать никого не хочу!»). Даже почтительная, казалось бы, фраза — «Э, маменька, бог милостив, как-нибудь отделаемся» — начинает звучать у него пренебрежительно: раньше бы Лазарь Елизарыч не позволил себе это раздраженное «э» в разговоре с благодетельницей Аграфеной Кондратьевной.

Но подхалюзинское в его речи все же остается подхалюзинским и в последнем действии. Оно и во вкрадчивости интонаций («Вашими молитвами, Устинья Наумовна, вашими молитвами»; «Есть тот грех, Устинья Наумовна, есть тот грех») и все в том же неумеренном употреблении «словоерса» («сами изволили говорить-с», «больше девяти копеек не давать-с», «двадцать пять копеек много-с» и т. п.).

Существенные изменения претерпевает в последнем действии комедии и язык Липочки, когда в ней происходит, по меткому выражению С. Шамбинаго, «метаморфоза девицы в даму». «В девицах, — замечает исследователь, — она еще кое-как подтягивается, чтобы казаться поинтересней, но в дамском состоянии опускается совершенно... Липочка забыла модные слова и дамой стала говорить «в трейсподнюю»¹.

Но при всей наглядности этой метаморфозы мы без труда признаем в образе выражения госпожи Подхалюзинской образ выражения девицы Большой. И хотя сам драматург в первых трех действиях перед репликами своей героини ставит ее имя — «Липочка», а в последнем — имя и отчество — «Олимпиада Самсоповна», мы не удивимся тому, что Олимпиада Самсоповна говорит «в трейсподнюю»: мы помним, что Липочка говорила «страм», «беспрременно», «капидонов».

Даже в тех случаях, когда модификация образа выражения особенно разительна и очевидна (как, например, видоизменения речи Кисельникова на протяжении четырех сцен «Пучины»), речевой портрет действующего лица не распадается на несколько ипостасей, а сохраняет безусловную цельность. Эту цельность придает речевому портрету некая постоянная доминанта, которая и скрепляет воедино образ выражения действующего лица на всех прослеживаемых драматургом этапах.

В случае с Кисельниковым такой речевой доминантой является, очевидно, бесхарактерность Кирилла Филиппы-

¹ Шамбинаго С. Из наблюдений над творчеством А. Н. Островского. — В кн.: Творчество А. Н. Островского, с. 344—345.

ча. Эта бесхарактерность своеобразно окрашивает и благодушие его в первой сцене, и раздражительность во второй, и отчаяние в третьей, и даже безумие в четвертой. В благодушии Кисельников скажет: «Какая простота! Какая невинность!» В раздражении: «Ишь ты какая! Ишь ведь какая взбалмошная! Ох, ругать бы ее, да ругать хорошепько». В отчаянии: «Да, что ж вы, папенька, со мной делаете!» В безумии: «Я хочу, я пойду; вот я все возьму, я пойду. Я пошел».

Ни одна фраза не похожа на другую, но на всех них лежит печать бесхарактерности, безволия, «кисельниковщины». В каждой из них мы узнаем Кирилла Филиппыча — счастливого или несчастного, поверженного горем или сраженного безумием, но его, именно его, только его.

Итак, прослеживая изменения, происшедшие в речи действующего лица, драматург никогда не упускает из виду ту основу, на которой возникают эти изменения и которая придает цельность речевому портрету.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

1

Есть еще одна сфера творчества, в которой проявляется мастерство «чародея языка» Островского, хотя она и не имеет прямого отношения к речи действующих лиц. Мы имеем в виду те несколько слов (а иногда всего одно слово), с которыми драматург обращается к своим читателям и зрителям сам, через головы персонажей: заглавие пьесы.

Читатель и зритель начинают свое знакомство с пьесой с ее заглавия. Каким же требованиям, по мнению Островского, должно отвечать название пьесы? Как оно должно соотноситься с идеей произведения, с позицией драматурга?

«Мы не подберем названия — что это значит? Это значит, что идея пьесы не ясна; что сюжет не освещен как следует, что в нем трудно разобраться; что самое существование пьесы не оправдано; зачем она написана, что нового хочет сказать автор?»

Так написал Островский, уже опытный, маститый драматург, начинающему писателю Н. Я. Соловьеву 2 октября 1880 года (т. 15, с. 187). Речь шла о пьесе, которую

молодой драматург сначала озаглавил «Разбитое счастье». Островский отверг это заглавие: «Название «Разбитое счастье» не годится, оно очень затаскано; надо придумать какое-нибудь другое, да это еще успеем» (т. 15, с. 184).

Тогда Соловьев предложил новое название «На родине». Островский отверг и этот вариант. «Пьесу надо назвать: «Светит, да не греет», — предлагает он и тут же дает истолкование этого названия: «Реева освещает им их болото, но сама ничего не дает» (т. 15, с. 187).

Этот эпизод, казалось бы, красноречиво свидетельствует о том, что Островский не только придавал заглавию в пьесах исключительно важное значение, но и прямо связывал название пьесы с ее идеей. Напрашивается вывод, что Островский считал необходимым давать пьесе такое заглавие, которое бы определяло позицию драматурга: зачем пьеса написана, что нового хочет сказать автор; именно так толкуют обычно это высказывание нашего драматурга исследователи его поэтики.

Но не будем спешить с выводами. Мы еще вернемся к этому высказыванию Островского, но прежде заглянем в мастерскую драматурга, в тот ее «цех», в котором выковыливались заглавия всех пьес, созданных им самим, и пьес, написанных им в сотрудничестве с другими. Сравним окончательную продукцию этого «цеха» с заготовками, отбракованными самим автором. Сравнения эти могут быть поучительными для уяснения того, чего же добивался драматург, подыскивая заглавия для своих пьес.

Архивы драматурга сохранили нам отвергнутые им редакции заглавий только в пятнадцати случаях из сорока семи. Значит ли это, что во всех остальных случаях драматургу сразу же пришло на ум название, которое его устроило? или же поиски заголовков в этих случаях не были зафиксированы в черновиках? а может быть, черновики эти не сохранились? Об этом можно говорить только предположительно. Но так или иначе мы можем утверждать, что по крайней мере треть заголовков для своих пьес Островский нашел не сразу, отвергая первый, а иногда и второй вариант, прежде чем остановиться на том названии, которое его удовлетворяло.

«Семейная картина» называлась сперва «Исковое прошение», а затем «Картина семейного счастья».

«Свои люди — сочтемся!» — «Несостоятельный должник», «Банкрот» (готовя эту пьесу для первого собрания своих сочинений, автор собирался дать комедии новое

заглавие — «За чем пойдешь, то и найдешь», но отказался от этого намерения).

«Не в свои сани не садись» — «От добра добра не ищут».

«Бедность не порок» — «Гордым бог противится».

«Не так живи, как хочется» — «Божье крепко, а вражье легко» (впоследствии это название использовал Л. Н. Толстой для одного из своих рассказов).

«В чужом пиру похмелье» — «Ученье свет, а неученье тьма».

«Не сошлись характерами!» — «Приданое».

«Воспитанница» — «Кошке игрушки, мышке слезки».

«Бешеные деньги» — «Коса на камень», «Не все то золото, что блестит».

«Снегурочка» — «Девушка-снегурочка».

«Волки и овцы» — «Ловит волк, ловят и волка», «Волк и овцы».

«Правда — хорошо, а счастье лучше» — «Наливные яблоки».

«Последняя жертва» — «Жертва века», «Попечители».

«Невольницы» — «Иосиф Прекрасный».

«Таланты и поклонники» — «Фантазеры», «Мечтатели».

Кроме того, в двух случаях драматург, как бы не зная, какую из двух редакций названия предпочесть, сохраняет их обе, одну — в качестве заглавия, другую — в качестве подзаголовка: «За чем пойдешь, то и найдешь» («Женитьба Бальзаминова») и «Воевода» («Сон на Волге»).

Обратимся теперь к заглавиям пьес, написанных Островским в соавторстве.

Сохранившаяся писарская копия первоначальной незаконченной редакции «Василисы Мелентьевой», принадлежащей перу С. Геденова, не имела никакого заглавия. Название драмы вписано рукой Островского¹. Как сообщалось в «Русском инвалиде», «первоначально ее предполагалось озаглавить «Шестой брак Иоанна Грозного», но потом авторы предпочли назвать ее именем героини»². Возможно, что такое намерение у авторов драмы (у обоих или у одного из них) действительно было, но в сохранившихся черновиках не осталось никаких следов этого намерения.

¹ Рукописный отдел ГБЛ, ф. 216, ед. хр. 3095. 2, л. 1.

² W. Театральные заметки. — «Рус. инвалид», 1868, 14 января.

Заглавие
Солдаты
начальными.
Комедия
устроена.
«Женитьба»
«Кто ожидает
название пьесы
густа 1877 года
«Дикарка»
ния», а затем
«Светит,
сначала «Разб
В пьесах,
жиным, — «Б
оставил загл

Какими
тург, отверга
Самыми раз
Иногда з
начального
Так, на
задумана ст
вое действи
одноактную
изменить и
речи не был
Заголово
план тему
благодетеля
своей перво
тальной ст
центре ком
лии и ей п
звании, выр
В один
было слиш
произведен
вообще не

¹ Рукописный

Заглавия всех пьес, написанных в соавторстве с Н. Я. Соловьевым, претерпели изменения по сравнению с первоначальными, предложенными молодым драматургом.

Комедия «Счастливый день» называлась сперва «Всех устроила».

«Женитьба Белугина» называлась в первой редакции «Кто ожидал», во второй — «Конец — делу венец» («Это название изменим», — писал Островский Соловьеву 27 августа 1877 года) (т. 15, с. 92).

«Дикарка» первоначально называлась «Без искупления», а затем «День расплаты».

«Светит, да не грест», как мы уже знаем, называлась сперва «Разбитое счастье», а потом «На родине».

В пьесах, написанных в сотрудничестве с П. М. Невежиным, — «Блажь» и «Старое по-новому» — Островский оставил заглавия, предложенные его молодым соавтором.

2

Какими же побуждениями руководствовался драматург, отвергая одни заглавия и останавливаясь на других? Самыми различными.

Иногда заглавие менялось вместе с изменением первоначального замысла.

Так, например, комедия «Исковое прошение» была задумана сперва как многоактная пьеса; превращая первое действие незаконченной комедии в самостоятельную одноактную пьесу, драматург, естественно, должен был изменить и название, так как в первом действии даже и речи не было ни о каком искомом прошении.

Заголовок «Иосиф Прекрасный» выдвигал на первый план тему обольщения Мулина («Фабула: любовь жены благодетеля к его воспитаннику, — набрасывает драматург свой первоначальный замысел, — все перипетии сентиментальной страсти...»¹). Но так как в процессе работы в центре комедии оказалось подневольное положение Евлалии и ей подобных, то драматург останавливается на названии, выражающем эту тему: «Невольницы».

В одних случаях заглавие менялось потому, что оно было слишком неопределенно связано с основной мыслью произведения. Заглавие «Наливные яблоки», например, вообще невыразительно и почти никак не связано с той

¹ Рукописный отдел ГБЛ, ф. 216, ед. хр. 3096.5, л. 1.

комедией, которая известна нам под названием «Правда — хорошо, а счастье лучше».

В других же случаях, напротив, заглавие отвергалось потому, что слишком прямолинейно формулировало мораль пьесы, смысл которой всегда шире этой морали.

Заглавие «Учение свет, а неученье тьма» было отвергнуто, несомненно, как раз за свою назидательность, хотя оно, пожалуй, в большей степени выражает мысль комедии, чем поговорка «В чужом пиру похмелье». По сходным мотивам, надо думать, было отвергнуто и первоначальное название «Воспитанницы» — «Кошке игрушки, мышке слезки».

Иногда уточнение названия связано с уточнением мысли пьесы. Так, например, заглавие «Волк и овцы» было отвергнуто, очевидно, потому, что оно могло навести читателей и зрителей на мысль, что в комедии только один волк — Беркутов, все же прочие — овцы; в пьесе же выведена целая стая волков. Другой вариант — «Ловит волк, ловят и волка» — мог быть истолкован таким образом, что волк, который ловит и которого ловят, — Мурзавецкая; кто же в таком случае Беркутов? Первые две редакции, таким образом, сужали мысль пьесы. Автор остановился на третьей: «Волки и овцы».

Меняя одно название на другое, Островский стремился и к тому, чтобы уже в самом заглавии пьесы содержалось зерно драматизма. Поэтому он отказывается от расплывчатых вариантов: «Мечтатели» и «Фантазеры» — и останавливается на заглавии, в котором противопоставляются и сталкиваются обе конфликтующие стороны: «Таланты и поклонники». Поэтому вместо неясного названия «Приданое» появляется заглавие, которое сразу же обнажает конфликт: «Не сошлись характерами!» Поэтому отвлеченным названиям «Жертва века» и «Попечители» он предпочитает такое заглавие, которое заключало бы в себе действие, поступок: «Последняя жертва».

Обратим внимание также на то, что в одних случаях (чаще) драматург отказывается от пословичных заглавий в пользу названий другого типа (вместо «Кошке игрушки, мышке слезки» — «Воспитанница», вместо «Не все то золото, что блестит» — «Бешеные деньги», вместо «Конец — делу венец» — «Жепитьба Белугина»); в других случаях (реже) Островский, напротив, предпочитает пословицы (вместо «Банкрот» — «Свои люди — сочтемся!», вместо «Наливные яблоки» — «Правда — хорошо, а счастье лучше», вместо «Разбитое сердце» — «Светит, да не греет»);

иногда же (довольно часто) он одну пословицу меняет на другую, которая кажется ему более подходящей («От добра добра не ищут» на «Не в свои сани не садись», «Гордым бог противится» на «Бедность не порок», «Божье крепко, а вражье лепко» на «Не так живи, как хочется», «Ученье свет, а неученье тьма» на «В чужом пиру похмелье»).

Любопытно, что Островский, как правило, до самого окончания работы над очередной пьесой предпочитает не сообщать никому ее заглавия, даже если оно уже найдено. Очевидно, драматург хотел сохранить себе свободу рук, не считая заглавие окончательным до тех пор, пока не будет доведена до самого конца работа над пьесой.

«Когда я допишу последнее слово, я тебе сообщу, что это за вещь и как она называется», — пишет драматург Ф. А. Бурдину 3 сентября 1877 года (т. 15, с. 93). Пьеса, о которой идет речь, — «Последняя жертва». Однако, даже дописав «последнее слово» 11 октября (авторская помета в конце черновой рукописи) и сообщив Бурдину на другой день, 12 октября, что «свою пьесу я кончил, теперь занимаюсь отделкой» (т. 15, с. 96), драматург все еще не называл ее заглавия.

30 сентября 1873 года Островский сообщает Бурдину, который торопил его с окончанием «Поздней любви», беспокоясь, будет ли готова пьеса к его бенефису: «Пьеса готова, сегодня начал переписывать... Пьесу жди на этой неделе, но до присылки ее поддержи в секрете заглавие, которое таково: «Поздняя любовь», сцены из жизни захолустья, в 4-х действиях» (т. 15, с. 20—21). Почему драматург, закончив пьесу, просит поддержать ее заглавие в секрете? Дело в том, что в действительности пьеса еще не была к этому времени закончена Островским; как свидетельствуют пометки на полях рукописи, работа только еще велась над третьим действием; он сообщил, что пьеса готова, только для того, чтобы успокоить своего друга. Бурдин настолько привык к тому, что Островский сообщает ему название исключительно лишь совершенно законченных пьес, что в самом факте сообщения ему заглавия должен был увидеть верный знак того, что пьеса действительно готова. На самом деле пьеса была закончена только 10 октября, и драматург, прося не разглашать ее заглавия, хотел, таким образом, сохранить за собой право заменить, если сочтет нужным, это название на другое.

Кстати, в этом отношении не худо было бы брать пример с Островского и иным нашим современным драматур-

гам, которые охотно сообщают заглавия своих незаконченных произведений, а затем по многу раз меняют заголовки, сбивая с толку и театры и зрителей. Заметим заодно, что Островский категорически не соглашался давать новые названия старым пьесам. Когда Бурдин собрался поставить в свой бенефис переделанную Островским французскую пьесу «Пока», прошедшую несколько лет назад, он попросил у Островского разрешения изменить название пьесы. «Изменить название пьесы «Пока», — отвечал драматург 17 сентября 1880 года, — я не согласен, это неблагоприятно и будет походить на маневры Тарповского, который таким образом подновляет свои старые пьесы. Зачем давать пищу фельетонистам!» (т. 15, с. 184—185). Увы, не все современные наши драматурги так щепетильны!

«Шутников» Островский закончил 9 сентября 1864 года в 10 часов вечера. Но в письме к Бурдину, написанном днем того же числа: «сегодня я оканчиваю, завтра начинаю переписывать» (т. 14, с. 115), драматург не сообщает своему корреспонденту заглавия: пьеса будет закончена только вечером. И лишь в следующем письме сообщает торжественно:

«Шутники»
комедия в 4-х действиях,
сочинения А. Н. Островского,
готова» (т. 14, с. 116).

Работая над комедией «Правда — хорошо, а счастье лучше», Островский 1 октября 1876 года пишет тому же Бурдину: «Название пьесы я тебе сообщу из Москвы...» (т. 15, с. 74). Пьеса была окончена 3 ноября, однако в письме, отправленном в тот же день, драматург все еще не сообщает названия.

О ходе работы над «Невольницами» Островский пишет Бурдину в нескольких письмах, не называя заглавия. И только 27 октября 1880 года, через два дня после переписки пьесы на белом, сообщает: «Я кончил комедию «Невольницы» (т. 15, с. 190).

Как видим, даже окончив очередную пьесу начерно, Островский не спешит сообщать актерам заглавие.

«Богатые невесты» окончена 11 ноября 1875 года. На другой день Островский пишет Н. И. Музилю: «Пьесу я кончил, она переписывается...» (т. 15, с. 54). Но заглавия не сообщает.

«Не от мира сего» закончена 20 декабря 1884 года. В этот же день драматург пишет П. А. Стрепетовой: «Переписка кончена; завтра пьеса отправляется к Вам»

(т. 16, с. 137). Пьеса отправляется завтра, и драматург, возможно, хочет до завтра еще подумать над ее названием.

О завершении работы над «Бесприданницей» Островский сообщает Бурдину 18 октября 1878 года — «Пьеса переписывается», 25 октября — «Пьеса посылается сегодня или завтра», 26 октября — «Пьеса посылается сегодня» (т. 15, с. 124—126). А как названа пьеса? Об этом Бурдин узнает только из текста посланной ему драмы.

В этом, как нам кажется, нельзя не увидеть подтверждения, пусть косвенного, значения, придаваемого Островским заглавию пьесы, которое могло меняться в ходе работы над произведением и которое окончательно фиксировалось драматургом только тогда, когда им и впрямь было дописано в пьесе последнее слово.

Если сопоставить заглавия, которое выбрал для своих пьес Островский, то нетрудно заметить, что многие из них роднятся между собой по своему типу, по своей конструкции.

«Бедная невеста», «Воспитанница», «Богатые невесты», «Бесприданница». Эта группа заглавий как бы определяет социально-бытовое положение действующих лиц, которое само по себе служит источником драматической коллизии.

Большая группа пьес озаглавлена идиоматическими выражениями, широко бытующими в разговорной речи и сопряженными с весьма определенными понятиями: «Доходное место», «На бойком месте», «Тяжелые дни», «Бешеные деньги», «Трудовой хлеб», «Красавец-мужчина», «Без вины виноватые»¹.

Несколько пьес озаглавлены образно-символически: «Гроза», «Пучина», «Лес», «Волки и овцы».

И, наконец, многие пьесы Островского (15 из 45) озаглавлены пословицами. Все эти типы заглавий при всем их различии объединяет то, что они содержательны.

Обращает на себя внимание в связи с этим, что Островский никогда не называл своих пьес (кроме исторических)

¹ Островского не смутило, что за несколько лет до того в Петербурге и в Москве прошла драма некоего Н. Елизарова под этим же названием «Без вины виноватые». О том, что Островский знал о существовании этой пьесы, свидетельствует письмо Ф. Бурдина, который сообщал ему: «Играем с успехом новую комедию «Без вины виноватые»: ее бы следовало назвать «С миру по питке — голому рубашка», до такой степени она выкроена из чужих пьес» (Островский А. П., Бурдин Ф. А. Незданные письма. М.— Пг., 1923, с. 222).

именами действующих лиц. В самом деле, что может значить для зрителя имя героя или героини еще незнакомой ему пьесы? Заметим, кстати, что такого рода заглавия были весьма модны, особенно в последнее десятилетие жизни Островского (назовем хотя бы пьесы «Аргунин», «Надя Муранова» и «Дело Плеянова» В. Крылова, «Наш друг Неклюжев» А. Пальма, «Доктор Мошков» П. Боборыкина). Единственное заглавие такого типа у Островского — «Женитьба Бальзаминова»; но, во-первых, это не заголовок, а подзаголовок комедии «За чем пойдешь, то и найдешь»; во-вторых, очевидно, что драматург решился ввести в заглавие имя героя именно потому, что Бальзаминов был уже героем двух его комедий («Праздничный сон — до обеда» и «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!») и, следовательно, его имя уже кое-что значило для будущих читателей и зрителей заключительной части этой своеобразной трилогии. (Не случайно, быть может, что за несколько лет до «Женитьбы Бальзаминова» на сцене с успехом прошла «Свадьба Кречинского». Впрочем, все заглавия этого типа восходят, очевидно, к знаменитой «Свадьбе Фигаро». Через полтора десятилетия после «Женитьбы Бальзаминова» Соловьев предложил для своей пьесы, завершенной при участии Островского, заглавие, сконструированное по этому же типу: «Женитьба Белугина».)

Островский, таким образом, предпочитал заглавия значимые, которые сразу же так или иначе вводили читателя и зрителя в мир идей и образов его произведений.

3

Заглавие в пьесах Островского бывает, как правило, повторено в тексте кем-нибудь из действующих лиц, обычно либо в начале, либо в конце пьесы, иногда и в начале и в конце, в некоторых случаях — несколько раз на протяжении всей пьесы.

Этот прием, разумеется, нельзя рассматривать как отличительную черту, присущую исключительно или главным образом драматургии Островского: такая манера поддерживать название пьесы репликой действующих лиц достаточно распространена и в русской и в мировой драматической литературе. Для нас важно, что Островский осуществляет этот принцип последовательно, активно и сознательно, как говорится, с заранее обдуманым намерением.

Не случайно, что в том самом письме к Соловьеву, с которого мы начали разговор о поэтике заглавий Островского, наш драматург, предлагая назвать пьесу «Светит, да не греет», тут же добавляет: «Эти слова — «светит, да не греет» — можно вложить Завалишину» (т. 15, с. 187). И действительно, Залешин¹ говорит в пьесе о Реневой: «Жили бы мы без пее в своих потемках; а то осветила она нам наши болота, а согреть не согрела!» И еще раз, самой Реневой: «Спасибо! Осветили нас».

Иногда заглавие пьесы бывает повторено кем-нибудь из действующих лиц в начале пьесы, в первом или во втором действии: драматург как бы стремится сразу привлечь наше внимание к теме, обозначенной в заглавии. Так, тема «Пучины» заявлена уже в первой сцене, в реплике Погуляева: «Невежество — ведь это болото, которое засосет тебя! Ты же человек нетвердый. Хоть на карачках ползи, хоть царапайся, да только старайся попасть наверх, а то свалишься в пучину, и она тебя проглотит».

«Ведь она бесприданница», — говорит Вожеватов о Ларисе в первом действии драмы «Бесприданница».

На протяжении первого действия «семейных сцен в 3-х действиях» «Не от мира сего» Елохов трижды относит эти слова к героине пьесы Ксении. Сначала наедине с собой: «Только одна Ксения Васильевна, женщина с большими средствами, с капиталом, о живом не думает, живет как птица, потому что не от мира сего». Затем, когда Ксения Васильевна высказывает свою заветную мысль («Ведь любовь есть высшее благо, особенно для женщины кроткой...»), он прибавляет: «Не от мира сего». И в этом же диалоге на реплику Ксении: «Ну, вот и посудите теперь, честно ли обмануть такую женщину?» — он откликается теми же словами: «Женщину не от мира сего».

В «Поздней любви», в начале второго действия, Людмила говорит Николаю: «Я прожила свою молодость без любви, с одной только потребностью любить... Ведь это поздняя, быть может последняя любовь... а вы шутите над ней».

«Приди ко мне, — заявляет рассерженный Корпелов Потрохову во втором действии «Трудового хлеба», — и я приму тебя учтивее и угощу честней своим трудовым хлебом!»

«Стоит ли, тятенька, об этом говорить-с. Нешто я не чувствую? Свои люди — сочтемся». Эти слова Под-

¹ Островский заменил фамилию «Завалишин» на «Залешин».

халюзин произносит только в конце третьего действия четырехактной комедии «Свои люди — сочтемся!». Но, поскольку истинный смысл этих слов открывается лишь в последнем действии, мы можем отнести и этот случай к числу тех, в которых заглавие заявлено в тексте пьесы прежде, чем оно реализовано (и — так или иначе — истолковано) в действии пьесы.

В других случаях драматург на протяжении всего текста пьесы как бы забывает о ее заглавии, прибегая к финалу соотнесение названия пьесы с событиями, свидетелями, которых мы были.

«Брат, отдай Любушку за Митю... Что он беден-то! Эх, кабы я беден был, я бы и человек был. Бедность не порок». Эти слова Любима Торцова, перекликающиеся с заглавием пьесы, мы можем прочесть на самой последней странице последнего действия комедии «Бедность не порок».

В комедии «На всякого мудреца довольно простоты» пословица, послужившая заглавием пьесы, произносится Глумовым в заключительном его монологе: «Вас возмутил мой дневник. Как он попал к вам в руки, я не знаю. На всякого мудреца довольно простоты...»

Тема «Бедной невесты», тема бесприданницы, проходит через все пять действий комедии, но само это выражение «бедная невеста» автор прибегает к самому финалу пьесы:

Женщина. Ишь ты, как плачет, бедная.

Старуха. Да, матушка, бедная: за красоту берет».

Ехидная Пионова говорит Бальзаминову: «А вы знаете русскую пословицу: свои собаки грызутся, чужая не приставай»? Это — финал комедии, которая так и называется: «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!».

В заключительной комедии бальзаминовского цикла «За чем пойдешь, то и найдешь» заглавие обыгрывается сходным образом. «Ты долго за невестами ходил?» — спрашивает Бальзаминова сваха Красавина. «Долго», — отвечает тот. «А пословица-то говорит: «За чем пойдешь, то и найдешь».

«Отчего, — спрашивает у Кругловой обескураженный Ахов, — не лежите теперь в ногах у меня по-старому; а я же стою перед вами весь обруганный, без всякой моей вины?» — «Оттого, Ермил Зотыч, говорит русская пословица, что не все коту масленица, бывает и вели-

кий пост». Это — последняя реплика «сцен из московской жизни» «Не все коту масленица».

Пословицу «правда — хорошо, а счастье лучше», давшую название комедии, произносит в конце пьесы старуха Барабошева.

Смысл комедии «Бешеные деньги» раскрывается в пятом действии в рассуждениях Телятева. «Теперь, — говорит он, — и деньги-то умней стали, все к деловым людям идут, а не к нам. А прежде деньги глупей были. Вот именно такие деньги вам и нужны». «Какие?» — спрашивает Лидия. «Бешеные. Вот и мне доставались все бешеные, никак их в кармане не удержишь. Знаете ли, я недавно догадался, отчего у нас с вами бешеные деньги? Оттого, что не мы сами их наживали. Деньги, нажитые трудом, деньги умные».

Бывает и так, что заглавие повторено в тексте пьесы дважды — в начале и в конце, как бы обрамляя действие пьесы.

Так, например, тема комедии «Волки и овцы» в первом действии заявлена в диалоге Лыняева с Мурзавецкой, а в последнем заново осмысливается в репликах Чугунова.

Первое действие.

Лыняев. Да разве кругом нас люди живут?

Мурзавецкая. Батюшки! Да кто же, по-твоему?

Лыняев. Волки да овцы. Волки кушают овец, а овцы смиренно позволяют себя кушать.

Мурзавецкая. И барышни — тоже волки?

Лыняев. Самые опасные. Смотрит лисичкой, все движения так мягки, глазки томные, а чуть зазевался немножко, так в горло и влечется.

Мурзавецкая. Тебе все волки мерещатся, — пуганая ворона куста боится. А меня ты куда ж? Да нет, уж лучше в волки запиши; я хоть и женщина, а овцой с тобой в одном стаде быть не хочу.

Лыняев. Честь имею кланяться!»

Последнее действие.

«Чугунов. А я вам что скажу! За что нас Лыняев волками-то называл? Какже мы с вами волки? Мы куры, голуби... по зернышку клюем, да никогда сыты не бываем. Вот они волки-то! Вот эти сразу помногу глотают!»

И уже в самом конце комедии, когда Аполлон Мурзавецкий делится своим горем: «Тамерлана... волки съели!» Чугунов раздражается целой тирадой: «Есть чему удивляться!.. Нет... Тут не то что Тамерлана, а вот сейчас,

перед нашими глазами, и невесту вашу с приданым, и Михаила Борисыча с его имением волки съели, да и мы с вашей тетенькой чуть живы остались! Вот это подковинней будет».

Когда Бальзаминов рассказывает маменьке свой сон, Павла Петровна вразумляет его: «Грязь — это богатство... Праздничный сон — до обеда сбывается: коли до обеда не сбудется, так ничего не будет, — надобно его совсем из головы выкинуть». Это — в первой сцене. А в последней, когда Бальзаминов потерпел очередное фиаско, она повторяет: «Я говорила тебе, Миша, что праздничный сон — до обеда». Так замыкается круг в пьесе, которая называется «Праздничный сон — до обеда».

В комедии «Лес» тема леса появляется с самого начала. Но вначале это реальный лес, который можно продать и купить и который Гурмыжская и в самом деле продает, а Восмибратов в самом деле покупает («Не купишь ли у меня еще участок лесу?» — «Да чтоб уж вам весь его продать...» — «Нет, я весь теперь не продам; что за имение без леса!»). «Лес» — гласит ремарка, обозначающая место событий, происходящих во втором действии; к концу же пьесы лес — это не только недвижимое имущество, не только пейзаж, на фоне которого происходит объяснение Аксюши и Петра, не только лесная дорога, на которой трагик Несчастливцев повстречался с комиком Счастливым. Это уже образ исключительной обобщающей силы, почти символ. Напомним знаменитый монолог Несчастливцева в финале пьесы: «И в самом деле, брат Аркадий, зачем мы зашли, как мы попали в этот лес, в этот сыр-дремучий бор? Зачем мы, братец, спугнули сов и филинов? Что им мешать! Пусть их живут, как им хочется! Тут все в порядке, братец, как в лесу быть следует... Лес, братец».

4

Есть у Островского целая группа пьес, заглавие которых повторяется на разные лады разными действующими лицами на протяжении всего произведения.

«Действие происходит на большой дороге, среди леса, на постоялом дворе под названием «На бойком месте». Пьеса получила заглавие от названия постоялого двора Вукола Ермолаича Бессудного. Читатель узнает об этом из ремарки, следующей за перечнем действующих лиц.

А зритель? Зритель — из реплики ямщика Раззоренного, одной из первых реплик в пьесе: «Купцы спрашивают, где кормить будем? Известно, говорю, где: на «Бойком месте», у Вукол Ермолапча». И дальше название это «обыгрывается» не раз.

«Бессудный. Место бойкое, сами знаете. Заедут купцы целым обозом, так дворники запрут ворота да без разговору перережут всех до единого».

«Раззоренный. Какое здесь место? Сами знаете, шалунов тоже довольно, — место бойкое...».

«Милонидов. Прощай, хозяин! Ты за женой-то поглядывай! У вас место бойкое».

«Шутник, шутник, шутник! Я не сержусь», — юлит Оброшенов перед Хрюковым. И добавляет, обращаясь к дочери: «И ты не сердись! Шутник, шутник!» Это — в первом действии «картин московской жизни в 4-х действиях» «Шутники». Во втором действии Оброшенов учит Гольцова, как ему разговаривать с «шутниками» Недоносковым и Недоростковым: «Напрасно, мол, вы, тоспода, себе такие шутки позволяете». И несколько позже: «Ведь этак они до того дошутятся, что могут совсем человека погубить». В третьем действии все тот же Оброшенов, зло обманутый «шутником» Шилохвостовым, восклицает: «О, боже мой! Как над мальчиком насмеялись... Да нет! Все лжете! Этак не шутят. Таких шуток не бывает!» Последнее, четвертое действие начинается репликой Улиты Прохоровны: «Ишь ты, какие шутки глупые!» — и заканчивается таким разговором старика Оброшенова с дочерьми: «Да, да! Я его бранил за это. Ужас, как бранил! А он говорит: «Я шутил, я только попытать хотел... А это, говорит, я шутил, шутил; пусть не сердится: я шутил с ней». Верочка: «Что это с нами все шутят?» Анна Павловна: «А вот, Верочка, будем жить богато да весело, а главное — не будем ни в ком нуждаться, так перестанут над нами шутить...»

Перейдем теперь к «Последней жертве». «Сегодня же потребую от тебя некоторой жертвы...», — читает Юлия записку Дульчина в первом действии. Там же Дульчин уверяет свою возлюбленную: «Это уж последняя твоя жертва, клянусь тебе!» И еще раз: «Уж это будет твоя последняя жертва для меня, последняя». И снова: «Только ты помни, что это твоя последняя жертва». Юлия: «Что же значат все мои жертвы!» Во втором действии Юлия говорит Прибыткову, повторяя слова Дульчина: «Это уж последняя жертва,

последняя, которую я для него делаю». «Не верю-с,— отвечает многоопытный Флор Федулыч,— эти деньги завтра же или даже нынче будут проиграны...». И он, конечно, оказывается прав.

«Оно точно,— оправдывается перед самим собой Дульчин в пятом действии,— я просил последней жертвы, да ведь это только так говорится. Последних может быть много, да еще несколько уж самых последних!»

Любопытно проследить, как постепенно раскрываются в тексте понятия, послужившие заглавиями в пьесах «Доходное место», «Невольницы», «Красавец-мужчина».

В «Доходном месте» сначала возникает слово «место», эпитет же «доходное» не произносится, а только подразумевается. (Белогубов: «Только без места нельзя-с, кто же отдаст». Жадов: «А вот как вакансия откроется, так, пожалуй, местом и обойдут». Вышневецкий: «Для этого места мне нужно не женатого, а способного человека». Кукушкина: «Одного недостает молодому человеку, места, говорит, нет хорошего». Белогубов: «Пока не дадут места столоначальника, ничего не могу-с... А вот получу место, тогда совсем другой переверот будет».) И только в самом конце предпоследнего, четвертого действия отчаявшийся Жадов произносит формулу «доходное место» целиком, называя вещи своими именами: «Пойдем к дядюшке просить доходного места!» А в пятом действии Вышневецкий расшифровывает эту формулу: «Молодой человек, который кричал на всех перекрестках про взяточников, говорил о каком-то новом поколении, идет к нам же просить доходного места, чтобы брать взятки!» «Чтобы брать взятки»,— в конце пьесы все договорено до конца.

Точно так же на протяжении всей комедии «Невольницы» не только повторяется, но и осмысливается заглавие пьесы. Сперва само слово «невольница» не произносится. Но смысл тот же: «А ведь Евлалию Андреевну,—признается Стыров,— выдали за меня почти насильно... Я ее купил у матери». Покупают — невольниц, однако слово пока не названо. Но когда слово названо (Евлалия: «Мне кажется, вы на жену смотрите, как на невольницу»), это не смущает Коблова: «А что ж такое, хоть бы и так? Слово-то, что ли, страшно? Вы думаете, я испугаюсь? Нет, я не пуглив. По мне, невольница все-таки лучше, чем вольница». (Невольница — вольница. Слово, обозначенное в заголовке пьесы, противопоставлено слову-антиподу; хотя это противопоставление не совсем

точно с точки зрения этимологической, но зато хорошо выражает суть дела.) Если Евлалия говорит о том, что мужья смотрят на жеп как на невольниц, то Софья подтверждает, что жены и впрямь невольницы своих мужей: «Мы обе несчастные женщины, обе пзуродованные рабством: вы — в детстве, а я — в замужестве: мы обе невольницы...» В третьем действии Евлалия говорит: «Он купил меня, как невольницу...» И в последнем снова: «Жила в неволе и опять в неволе живу».

Пожалуй, ни в одной другой пьесе Островский так энергично не поддерживает в тексте заглавие, как в комедии «Красавец-мужчина». Тема «красавца-мужчины» проходит через текст всей пьесы, поворачиваясь разными гранями.

Сперва тема эта заявлена безотносительно к сюжету пьесы и к главному герою ее — красавцу-мужчине Окоемову. Уже в самом начале пьесы Лотохин говорит: «Красота мужская нашему семейству очень дорого обходится». Он же: «Иной молодой человек, красивой паружности, такую брешь в капитале и именье-то делает, что хоть по миру ступай». Он же: «Подавай им красавцев». И снова он же: «Через этого красавца сама-то попадает в общество, в котором и мужчине быть совестно...»

Вслед за тем это определение — «красавец», «красавец-мужчина» — уже соотносится с Окоемовым. (Лупачев: «Нашла себе красивого мужа и рада...». Олешунин: «Только от этих красавцев женщины часто страдают». Аполлипария: «Винят мою Зою за то, что нашла себе красивого мужа».)

Так экспонируется в первом действии тема, обозначенная в заглавии комедии. В следующих тема продолжает разрабатываться. Когда Зоя заявляет: «Как это нехорошо покупать женщин за деньги!», Лупачев парирует: «Точно покупать женщин за деньги!», Лупачев парирует: «Точно так же нехорошо и женщинам покупать красивых мужей». «Да ведь он у меня красавец!» — с гордостью отзывается Зоя о муже. «У мужчин-красавцев, — охлаждает ее Лотохин, — постоянно бывают долги — это их всегдашняя принадлежность». И, наконец, в финале третьего действия Зоя, обманутая и преданная мужем, восклицает: «Красавец!»

М. Г. Савина, первая исполнительница роли Зои на петербургской сцене, была этим словом «поставлена в положительное недоумение». «Она просит тебя, — писал Бурдин Островскому 23 декабря 1882 года, — разъяснить ей,

как ей произнести слово «красавец!» — с гневом ли, с презрением ли, или с любовью»¹.

«Скажи Савиной, — отвечал Островский, — что слово «красавец» надо произнести с горьким упреком, как говорят: «Эх, совесть, совесть!» Но тут есть оттенок в тоне; в упреке постороннего человека выразится, по большей части, полное презрение; а в упреке близкого, например брата, мужа, любовника, больше горечи, а иногда даже и горя, чем презрения. Так и в слове «красавец» должно слышаться, вместе с презрением, и горечь разочарования (т. е. досада на себя) и горе о потерянном счастье. Как все это совместить — это уже предоставляется уму и таланту артистки; у Марьи Гавриловны и того и другого довольно» (т. 16, с. 62).

Одно слово, но как много должно оно выразить, по мысли драматурга, как оно содержательно, как богато оттенками. И как много должно было, следовательно, выразить заглавие пьесы.

В некоторых пьесах, хотя заглавие в них и не повторяется в тексте буквально, мы найдем все же реплики, близкие к заглавию по своему лексическому материалу и по своей семантике.

«Неожиданный случай».

«Дружинин. Однако как все это неожиданно случилось!

Розовый. Да, Паша, совсем неожиданно».

«Не так живи, как хочется».

Илья. Живи по закону, как люди живут.

Петр. Мне что за дело, как люди живут; я живу, как мне хочется».

«Грех да беда на кого не живет».

«Краснов. Долго ли до греха-то!»

«Зайчиха. Оно точно, что не без греха».

«Краснова. Вам что думать! ваше дело мужское, никто тебя не осудит, а нам за все про все беда».

«Краснов. Грех, что ли, тебя попутал?»

В финале драмы:

«Курицын. Не ждал, не гадал, а в беду попал! Беда не по лесу ходит, а по людям».

В «Горячем сердце» Параша не раз говорит о своем сердце: «Вынула ты из меня все сердце, вынула»; «Разве я в своем сердце вольна?»; «Уж я так замру до того дня,

¹ Островский А. Н., Бурдин Ф. А. Незданные письма, с. 376.

заморю сердце - то, зажму его, руками ухвачу»; «Даром я, что ль, перед тобой сердце - то из груди вынимала?»; «Изомрет тогда мое сердце, на тебя глядя»; «А то ежели я выду против воли да с моим сердцем, так добра не жди».

«Богатые невесты».

«Гневывшев. ...что нам повелевает долг, мы исполним, то есть дадим богатое приданое.

Цыплунова. Так об чем же вам беспокоиться? Для невесты с богатым приданым всегда женихи найдутся».

«Без вины виноватые».

«Кручинина. Есть такие любящие души, которые не разбирают, по чужой или по своей вине человек страдает...».

«Таланты и поклонники».

«Нароков. Да ведь твоя дочь талант...».

Или: «Для меня, где талант, там и красота! Я всю жизнь поклонялся красоте и буду ей поклоняться до могилы...»

«Мигаев. Делает сборы большие, так и талант».

«Мелузов. Разве талант и разврат нераздельны?»

Как видим, даже в тех случаях, когда заглавие не имеет буквальной опоры в тексте пьесы, драматург стремится протянуть какие-то нити между заглавием пьесы и текстом ее.

Только в семи пьесах из сорока семи, написанных Островским, заглавие никак не поддержано в тексте: «Семейная картина», «Не в свои сани не садись», «В чужом пиру похмелье», «Не сошлись характерами!», «Старый друг лучше новых двух», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Сердце не камень».

Если не считать первой пьесы, название которой похоже больше на жанровое определение, чем на заглавие, и пьесы «Не сошлись характерами!», название которой построено на идиоме, все остальные заглавия, не поддержанные в тексте, представляют собой, как мы видим, пословицы. Почему же драматург отказался в этих пьесах от поддержки заглавия в тексте? В каждом случае у него были на то свои резоны, о которых мы скажем несколько ниже. Но каковы бы ни были резоны — это исключение из правила. А правило таково: драматург активно, последовательно поддерживает в тексте заглавие пьесы.

Островский, следовательно, придавал заглавию пьесы весьма существенное значение. Но означает ли это, что заглавие пьесы всегда прямо и непосредственно выражает позицию драматурга или хотя бы соответствует этой позиции?

Далеко не всегда.

Соотношение между заглавием пьесы и позицией драматурга обычно оказывается опосредованным и куда более сложным — вплоть до того, что в некоторых случаях пьеса отрицает то, что утверждает заглавие.

Более того, далеко не все заглавия являются у Островского обязательными, неотделимыми от пьесы. Конечно, сейчас нам трудно себе представить, что комедия «Свои люди — сочтемся!» могла бы называться «За чем пойдешь, то и найдешь». Но ведь было же у драматурга такое намерение, и возникло это намерение уже после того, как пьеса была опубликована под тем заглавием, под которым мы все ее знаем. Мы видели, как колебался Островский во многих случаях, прежде чем остановиться на том названии, которое сейчас кажется нам единственно возможным. Однако «Бедная невеста» могла бы называться «Бесприданницей», «Шутники» или «Трудовой хлеб» могли бы быть озаглавлены «Бедность не порок», а «Бедность не порок» — «Не все коту масленица»; «Последняя жертва» могла бы быть названа «Богатые невесты» или «Красавец-мужчина», «Сердце не камень» — «Не от мира сего», «Гроза» — «Горячее сердце», «На бойком месте» — «Лес», «Свои люди — сочтемся!» — «Семейная картина», «Грех да беда на кого не живет» — «Не сошлись характерам!», «Не было ни гроша, да вдруг алтын» — «Бешеные деньги», «Воспитанница» — «Без вины виноватые», «Без вины виноватые» — «Таланты и поклонники».

Мы не настаиваем на том, что каждое из этих предположений могло бы быть действительно осуществлено драматургом; еще меньше мы настаиваем на том, что предложенные названия были бы более подходящими. Но сама возможность предположить такие замены свидетельствует о том, что заглавие не всегда бывает у Островского накрепко «пригнано» к пьесе.

Возможность таких замен основана не только на том, что мы меняли заглавие в пьесах, близких друг другу по сюжету, по теме или по идее, но и на том, что мысль пьесы обычно бывает шире ее заглавия, а также на том, что пье-

сы Остров-
нием, «не
Как э
определе
заглавие,
прямо
тем мене
турга, от
Преж
которые
Межд
ки Остро
приписы
компози
в состоя
А. Бе
этиде «М
часть св
картины
Философ
лее: «Из
Островск
ся «Сне
большая
словицей
П. И
А. Н. Ос
словицы
финалам
выбранн
говорят
этом и
их смыс
моральн
Но д
софия п
и с форм
Все д
вовсе не
философ
вовсе не
моральн
Островс
Творчес

сы Островского дают, пользуясь его собственным выражением, «не одну, а целую перспективу мыслей».

Как это ни покажется парадоксальным, но чем более определено, чем более развернуто, чем более значимо заглавие, чем больше, казалось бы, оно приближается к прямому выражению тезиса, положенного в основу пьесы, тем менее бывает оно способно выразить позицию драматурга, отношение художника к изображаемой им жизни.

Прежде всего это относится к тем пьесам Островского, которые озаглавлены пословицами.

Между тем даже такие серьезные исследователи поэтики Островского, как А. Белецкий и П. Марков, склонны приписывать пословичным заглавиям такую смысловую и композиционную нагрузку, которую эти заглавия явно не в состоянии выдержать.

А. Белецкий в своем блестящем по форме критическом этюде «Мудрость пословицы» утверждал, что «большую часть своих произведений Островский обратил в лицевые картины к пословицам. Все мы помним заглавия его пьес... Философия Островского — философия пословицы...». И далее: «Из пословицы вырастают сцены, драмы, комедии Островского. Конечно, не все до единой. В стороне остаются «Снегурочка», исторические пьесы, и не они одни. Но большая часть композиций Островского определяется пословицей»¹.

П. Марков в очень интересной работе «Морализм А. Н. Островского» приходит к выводу, что «заглавия-пословицы» и поговорки пахотятся в полном соответствии с финалами пьес и со всей их конструкцией... Замечательны выбранные в качестве заглавий пьес пословицы: они не говорят о торжестве правды и добра, как не говорят об этом и пьесы Островского, и раскрывающийся в финалах их смысл и значения; я готов выдвинуть формулу *вне-моральности* произведений Островского»².

Но действительно ли «философия Островского — философия пословицы»? Если это так, то придется согласиться и с формулой «вне-моральности» его пьес.

Все дело в том, однако, что произведения Островского вовсе не дают основания ставить знак равенства между философией драматурга и философией пословицы: они вовсе не позволяют отождествлять позицию художника с моралью, заключенной в пословичном заглавии.

¹ Островский. К столетию со дня рождения. М., 1923, с. 59.

² Творчество А. Н. Островского, с. 169.

Заметим сразу же, что традиция пословичных заглавий в драматической литературе идет отнюдь не от Островского. Эта традиция ведет свое начало от французских придворных «драматических пословиц» («*proverbes dramatiques*») XVII века, проходит через салонные комедии-пословицы Кармонтеля и лирические пьесы-пословицы Альфреда де Мюссе и вырождается к середине XIX века в пословичные заглавия водевилей. (Манеру озаглавливать водевили пословицей, да еще и не одной, едко высмеивает сам Островский в одном из первых своих произведений — «Утро молодого человека». Он приводит заглавие водевиля, написанного литературным проходимцем Сидором Дмитричем Лисавским, человеком, у которого нет «ни малейшего таланта»: «Где найдешь не знаешь, потеряешь не ожидаешь, или не берись за гуж, если не дюж. Шутка в одном действии, а если бы не дверь на улицу, так была бы не шутка, а серьезное дело, водевиль Лисавского»).

В драматургии Островского традиция пословичного заглавия оживает, вызвав массу подражаний, но в его же драматургии эта традиция исчерпывает себя и умирает, чтобы уже больше не возрождаться.

Отметим далее фактическую неточность утверждения, что «большую часть своих произведений Островский обратил в лицевые картины к пословицам» и что «большая часть композиций Островского определяется пословицей». Из сорока семи пьес Островского только пятнадцать, то есть менее чем треть (а отнюдь не «большая часть»), озаглавлены пословицами.

Конечно, пятнадцать пословичных заглавий в репертуаре одного драматурга — это не так уже мало, во всяком случае, достаточно для того, чтобы говорить об известной приверженности Островского к заглавиям этого типа. Но вот на что следовало бы обратить внимание.

Из пятнадцати пьес, озаглавленных пословицами, десять приходится на ранний период творчества Островского (1847—1862), в последующие же годы (1863—1886) он только в пяти случаях обратился к пословичным заглавиям. Таким образом, за первые пятнадцать лет своей литературной деятельности Островский озаглавливает пословицами десять из девятнадцати своих пьес, а за следующие двадцать пять лет он дает пословичные заглавия лишь пяти пьесам из двадцати восьми. Следовательно, наш драматург по мере созревания его таланта и эволюции его эстетических позиций все реже и реже в поисках заглавия обращается к пословицам.

Мы еще больше утвердимся в справедливости этого вывода, если посмотрим, какие именно свои пьесы Островский озаглавливает пословицами и в каком соотношении находится философия пословицы с философией пьесы.

Первая пьеса Островского, получившая заглавие от пословицы, — «Свои люди — сочтемся!», — как мы знаем, называлась сперва «Несостоятельный должник», затем — «Банкрот»; это значит, что замысел пьесы не был изначально и органично связан с пословицей. Комедия эта не только не вырастает из пословицы, но даже и не соответствует пословице по своей мысли; более того, философия комедии опровергает философию пословицы, послужившей ей заглавием.

В самом деле, пословица «свои люди — сочтемся» возникла на почве патриархальных семейно-имущественных отношений; она делит мир на «своих» и «чужих»; с «чужими» надо держать ухо востро, доверять им нельзя, расчеты с ними следует вести по всей форме; другое дело — «свои»; со «своими» всегда можно счестся, «свои» не обманут. Одним словом, «свои люди — сочтемся». Комедия же Островского, напротив, рисует распад патриархальных связей и обусловленных ими имущественных отношений. Дочь грабит отца, зять грабит тестя. «Свои» грабят «своих». Философия комедии отменяет философию пословицы.

Следующие три пьесы, озаглавленные пословицами, написаны одна за другой в 1852—1854 годах, то есть в период, когда творчество Островского испытывало известное влияние славянофильских идей: «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется».

Уже само упорное и последовательное обращение писателя в этот период к пословицам, как к выражению извечной и непоколебимой народной мудрости, связано, без сомнения, с этикой славянофильства, с умилением кружка молодой редакции «Москвитянина», к которому примыкал Островский, застойными формами народного быта и патриархального народного творчества, из этого быта и выросшего. Но дело даже не в этом. Дело в том, какие пословицы избираются в этот период драматургом и как они соотносятся с идеей пьесы. Если первая комедия — «Свои люди — сочтемся!» — отрицала философию пословицы, то названные три пьесы действительно должны были послужить как бы «лицевыми картинками» к пословицам, действительно должны были, по мысли автора, утвердить философию пословиц, взятых в качестве заглавий.

Особенно характерны в этом отношении пословицы «не в свои сани не садись» и «не так живи, как хочешь», построенные по одному и тому же «воспретительному» канону, близкому по конструкции к евангельским ограничительным заповедям («не убий...», «не укради...», «не пожелай...»). К благостно-христианскому мировосприятию близка и мудрость третьей пословицы: «бедность не порок».

В годы, когда Островский писал эти пьесы, «его литературная деятельность не совсем чужда была тех колебаний, которые происходят вследствие разногласия внутреннего художнического чувства с отвлеченными, извне усвоенными понятиями»¹. Назидательно-морализаторский характер заглавий-пословиц, о которых идет речь, как раз и был связан «с отвлеченными, извне усвоенными понятиями». Однако даже и в этих случаях, благодаря тому что «внутреннее художническое чувство» сопротивлялось «отвлеченным, извне усвоенным понятиям», объективный смысл пьес Островского оказался значительно более широким, чем мораль, выраженная в их пословичных заглавиях.

Следующая пьеса — «В чужом пиру похмелье» — знаменовала собой начало поворота в творчестве художника, отказ его от идеализации патриархального быта. Но и эта пьеса, возможно в силу инерции, тоже озаглавлена пословицей.

Пословицами, далее, озаглавлены все три комедии балзаминовского цикла: «Праздничный сон — до обеда», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!», «За чем пойдешь, то и найдешь» (1857—1861). В этих случаях не подлежит сомнению иронический характер названных пословиц (вернее, ироническое отношение к ним драматурга, воспользовавшегося ими для названия своих жанровых зарисовок).

Заглавие пьесы «Старый друг лучше новых двух» (1860) более или менее нейтрально по отношению к сюжету и идее «картин из московской жизни».

Заглавие пьесы «Грех да беда на кого не живет» (1862) даже в отдаленной степени не выражает отношения автора к драме, которая произошла в семье Льва Краснова. Это же, собственно, можно сказать и о заглавии комедии «На всякого мудреца довольно простоты» — мы бы не признали ее одним из самых блистательных произведений мирового сатирического репертуара, если бы главная мысль ее сво-

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 5, с. 24.

дплась к тому, что «на всякого мудреца (даже на такого, как Глумов) довольно простоты» (имеется в виду оплошность Глумова, не спрятавшего как следует свой дневник).

Кстати, обе эти пословицы («грех да беда на кого не живет» и «на всякого мудреца довольно простоты») сами по себе не столько внеморальны, сколько внехарактерны. Одна из них утверждает, что «грех да беда» подстерегают каждого совершенно независимо от того, что он собой представляет; другая уверяет вас, что «простоты» довольно на всякого, будь он глупец или мудрец. Позиция художника, который разделял бы мудрость этих пословиц, состояла бы, очевидно, в отсутствии позиции, ибо эти пословицы уравнивают всех — виновных и невиновных, глупых и мудрых; позиция же художника всегда начинается с того, что он различает людей, их поступки и мотивы их поступков. Уже по одному этому заглавия-пословицы этого типа не в состоянии выразить позицию драматурга, если только он не «поэт без идеала».

Пьесы «Не все коту масленица», «Не было ни гроша, да вдруг алтын» и «Правда — хорошо, а счастье лучше» (1871—1876) озаглавлены пословицами потому, надо думать, что в них драматург возвращается к темам, которые питали ранний период его творчества. Это в известном смысле слова пьесы-реминисценции; не удивительно, что и тип заглавий в этих случаях представляет собой реминисценцию заглавий-пословиц, характерных для раннего Островского.

6

В какой мере заглавия-пословицы выражают позицию драматурга? Чтобы разобраться в этом, совсем нелишне обратить внимание на то, кому именно из действующих лиц драматург поручает произнести пословицу, которая станет заглавием пьесы.

Из пятнадцати пьес, озаглавленных пословицами, Островский в восьми случаях поддерживает заглавие в тексте пьесы, но только в двух пьесах он вкладывает пословицу в уста персонажей, которые ему симпатичны; в остальных шести пьесах пословицу заявляют действующие лица, которых драматург явно осуждает.

Когда пословицу «бедность не порок» произносит вечно пьяный, но добрый и честный человек Любим Торцов, когда пословицей «не все коту масленица, бывает и великий пост» ставит на место зарвавшегося самодура бедная,

но гордая, сохранившая чувство человеческого достоинства вдова Круглова — можно предположить, что симпатия автора к этим персонажам распространяется и на пословицы, которые они произносят. Автор в этих двух случаях как бы присоединяется к своим героям. Но только в этих двух случаях.

Когда же пословицу, взятую заглавием, к пьесе, произносят негодяй Подхалюзин («свои люди — сочтемся!»), суеверная Бальзаминова («праздничный сон — до обеда»), ехидная мещанка Пионова («свои собаки грызутся, чужая не приставай!»), развязная сваха Красавина («за чем пойдешь...»), циник Глумов («на всякого мудреца довольно простоты»), самодур в юбке Барабошева («правда — хорошо, а счастье лучше»), у нас нет никаких оснований полагать, что автор думает заодно с негодяями, невеждами, мещанами, циниками и самодурами. Напротив, вкладывая пословицы-заглавия в уста явно несимпатичных ему персонажей, этически или интеллектуально неполноценных, драматург тем самым не только устраняется от ответственности за философию пословицы, но и прямо «отмежевывается», как мы бы сейчас выразились, от «пошлой мудрости глупцов», заключенной подчас в пословице.

Вот почему никак нельзя согласиться с утверждением, что «философия Островского — философия пословицы», с отождествлением позиции драматурга с пословичной моралью. Прав, на наш взгляд, Ан. Линин, который в своей книге «Творчество А. Н. Островского» писал: «Если учесть эстетические воззрения Островского на драматургию как на наиболее объективную форму художественного творчества, то ясно станет, что пословицы в его творчестве играют роль таких формул, которые с предельной четкостью выражают мораль изображаемого им социального коллектива — но не мораль самого писателя»¹. К этому хотелось бы только сделать одну оговорку, которая представляется нам существенной. Дело в том, что «социальный коллектив» рисуется Островским дифференцированно, в борьбе различных, часто противоположных устремлений; поэтому вряд ли можно говорить о том, что пословицы, выбранные драматургом для заглавий, всегда выражают мораль «социального коллектива» в целом. Платон Зыбкин, например, никогда не согласится с Маврой Барабошевой в том, что «правда — хорошо, а счастье лучше»; это не его мораль.

¹ Линин А. Н. Творчество А. Н. Островского, с. 190.

Но, может быть, позицию драматурга выражают те пословицы, взятые заглавием, которые не повторяет никто из действующих лиц? Казалось бы, раз пословица дана «от автора», то автор в этих случаях целиком разделяет философию пословицы. Однако, как уже упоминалось, Островский, отказываясь от поддержки в тексте заглавия пословицы, руководствовался различными резонами. Какими же именно?

Пословицы «не в свои сани не садись» и «не так живи, как хочется» Островский мог бы поручить повторить тем действующим лицам, которые выражают в этих двух пьесах точку зрения, близкую позиции автора.

«Мне не надо ни знатного, ни богатого». «Мы люди простые, едим пряники неписанные, где нам...». «Вы люди благородные, ищите себе барышень... воспитанных, а уж наших-то дур оставьте нам, мы своим-то найдем женихов каких-нибудь дешевеньких...». «Она девушка простая, невоспитанная и совсем вам не пара». Все эти реплики принадлежат Максиму Федотычу Русакову. Мы бы не удивились, если бы автор заставил его произнести и пословицу, послужившую заглавием комедии: «не в свои сани не садись»; эта пословица прозвучала бы в его устах вполне естественно и органично; реплики его, которые мы привели, выражают, по существу, ту же мораль. Но драматург очевидно, хотел, чтобы мысль, заключенная в этой пословице, была выражена от его собственного имени. Это намерение вытекало из его тогдашних эстетических и идейных позиций, о которых шла речь выше.

Точно так же пословицу «не так живи, как хочется» Островский мог бы вложить в уста старика Ильи, который, кстати, произносит в первом действии реплику, весьма близкую к заглавию пьесы: «Живи по закону, как люди живут». Но драматург и в этом случае решил изречь пословицу от своего имени. Заглавие драмы — это как бы прямой спор автора с героем драмы. «Я живу, как мне хочется», — заявляет Петр. «Не так живи, как хочется», — отвечает ему автор. Драматург здесь в буквальном смысле слова «читает мораль» своему герою, а заодно с ним и своим зрителям. Но это — в последний раз. Когда драматург порвет со своими временными славянофильскими иллюзиями, он порвет и с морализаторством, связанным с эстетикой славянофильства.

Следующие два пословичных заглавия, не поддержанные в тексте пьесы, — «В чужом пиру похмелье» и «Старый друг лучше новых двух». Быть может, эти пословицы по-

тому никто и не повторяет в самих пьесах, что они имеют весьма отдаленное отношение к основной мысли пьес, для которых они послужили заглавиями.

Вы не сразу даже и сообразите, кому именно досталось «похмелье в чужом пиру» — учителю Иванову? его дочке? или молодому Брускову? а быть может, самому Тит Титычу? Да и чей «пир» имеет в виду автор? Комедия, написанная в конце 1855 года, знаменует собой начало поворота в воззрениях драматурга; неясность ее заглавия отражает в данном случае некоторую неясность позиций драматурга, уже разочаровавшегося во временных своих славянофильских иллюзиях и еще не вернувшегося окончательно к последовательному критическому реализму.

Пословица «старый друг лучше новых двух» имеет некоторую опору в сюжете комедии: титулярный советник Васютин в конце концов предпочитает своего «старого друга» Олю... но кому? Никаких «новых двух» друзей или хотя бы одного нового друга в пьесе нет, есть невеста из благородных (и то за сценой), к которой посватался было Васютин, но которая сразу же и отказала ему. Не поручая никому из действующих лиц повторить эту пословицу, автор как бы не очень настаивает на заглавии; оно, надо думать, самому ему не казалось вполне удачным¹.

Пословица «не было ни гроша, да вдруг алтын» напрямую связана с сюжетным поворотом в финале комедии (неожиданное наследство), но сам этот сюжетный поворот меньше всего выражает суть пьесы. Поэтому-то, вероятно, автор и не считал нужным закреплять это заглавие в сознании зрителей еще и репликами действующих лиц.

Что касается комедии «Сердце не камень», то заглавие ее может быть отнесено и к Вере Филипповне, сердце которой, надо полагать, не устоит перед упорством Ераста; и к самому Ерасту, которому немоготу стало подличать перед благородной Верой Филипповной; и к Потапу Потапычу Каркунову, который в финале пьесы смягчает жестокий нрав. Именно потому, что пословица многозначима²,

¹ По свидетельству А. А. Стаховича, Островского натолкнула на мысль озаглавить комедию этой пословицей надпись, сделанная П. М. Садовским на своей фотографии в роли Любима Торцова, подаренной Б. Н. Алмазову: «Старый друг лучше новых двух» (см.: Стахович. Ключки воспоминаний, с. 84).

² Вопрос о многозначности пословицы обстоятельно разработан в диссертации Г. П. Пирогова «Многофункциональность пословицы (по пьесам А. Н. Островского)». М., 1946.

драматург не повторяет ее в тексте своей пьесы. В самом деле, если бы пословицу эту в пьесе произносил кто-нибудь из действующих лиц, она сразу приобрела бы определенный смысл и была бы отнесена к определенному персонажу; драматурга же в данном случае больше устраивала некоторая неопределенность. (Отметим попутно, что эта пословица встречается в тексте трех других пьес Островского. «Видно, сердце-то не камень», — говорит Фелицата в комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше». «А сердце-то ведь не камень», — произносит Михевна в «Последней жертве». «Сердце-то не камень», — утверждает Домна Пантелевна в «Талантах и поклонниках».)

Из сказанного явствует, что даже в тех случаях, когда пословицу, послужившую заглавием, не произносит никто из действующих лиц, когда она дана «от автора», — даже в этих случаях пословичное заглавие далеко не всегда выражает позицию драматурга.

Но как же тогда понимать утверждение Островского, которым мы начали эту главу?

Повторим еще раз строки из его письма к Соловьеву: «Мы не подберем названия — что это значит? Это значит, что идея пьесы не ясна; что сюжет не освещен как следует, что в нем трудно разобраться; что самое существование пьесы не оправдано; зачем она написана, что нового хочет сказать автор?» Следует ли из этих строк, однако, что заглавие должно непременно выразить позицию драматурга? Нет, ход мысли Островского здесь совсем иной. Он лишь утверждает, что неясность идеи и сюжета пьесы затрудняет подбор заглавия. Не более того. Обратной силы это утверждение не имеет. Из него отнюдь не вытекает, что заглавие должно ответить на вопросы: какова идея пьесы? Зачем она написана? Что нового хочет сказать автор?

«В этой пословице, — поясняет Островский в одном из последующих своих писем к Соловьеву (от 20 октября 1880 г.), — выражается не содержание пьесы, а сущность характера Реневой» (т. 15, с. 190). Следовательно, но, и в этом случае заглавие, предложенное Островским, не выражает не содержание пьесы, не идею ее в целом, не позицию драматурга в ее совокупности, а лишь характер героини.

Заглавие, таким образом, может больше или меньше соответствовать позиции драматурга, оно может быть так или иначе соотнесено с идеей пьесы, но заглавие само по себе не может выразить позицию драматурга, идею пьесы. Не может и в тех случаях, когда пьеса озаглавлена посло-

вицей-сентенцией¹. Если бы сентенция могла выразить мысль, ради которой пишется пьеса, не было бы, очевидно, нужды в самой пьесе.

Какова же, в таком случае, функция заглавия в пьесах Островского?

Заглавие — это прежде всего «кличка» пьесы. Заглавие необходимо хотя бы для того, чтобы как-то отличить одну пьесу от другой. Возможно, что если бы не существовало этой необходимости, Островский некоторые свои пьесы, название которых его не вполне устраивало, предпочел бы оставить совсем незаглавленными (ведь не озаглавливают же иногда поэты свои лирические стихотворения!).

Заглавие, далее, дает читателю или зрителю первое представление о пьесе; оно будит фантазию и заставляет читателя или зрителя предположить, чем может быть пьеса, озаглавленная так или иначе. Иногда в заглавии дан образ, символизирующий идею пьесы: «Гроза», «Лес», «Пучина».

Заглавие помогает затем организовать и направить по определенному руслу внимание читателя или зрителя, особенно в тех случаях, когда оно поддержано в тексте пьесы. Если, скажем, пьеса озаглавлена «Красавец-мужчина», то читатель или зритель особенно внимательно будет прислушиваться к тому, что говорится в пьесе о красавцах вообще и о красавце Окоемове в частности.

К заглавию, наконец, читатель и зритель вновь мысленно возвращаются, когда пьеса дочитана или когда спектакль досмотрен; в сопоставлении со всей системой художественных образов заглавие может помочь в уяснении позиции драматурга. Но только — в сопоставлении.

Следовательно, мы можем рассматривать заглавие лишь как подсобное, вспомогательное, отнюдь не главное для драматурга средство выразить свою позицию.

¹ Островский, правда, различал сентенцию и пословицу. «Сентенция, — писал он, — отличается от пословицы тем, что она носит на себе характер общего нравственного правила, поучения, а пословица совмещает в себе следующие качества: остроумие, склад (рифма и пр.), краткость, образность» (Коган Л. Р. Летопись жизни и творчества А. Н. Островского. М., 1953, с. 34). Но, как можно заключить из этой записи, пословица, по мнению драматурга, отличается от сентенции главным образом более совершенной формой — остроумием, складом, краткостью, образностью, — но не сутью. По сути, пословица та же сентенция, она ведь тоже носит на себе характер общего нравственного правила, поучения.

Из всех традиций, накопленных советским театром в сценическом истолковании Островского, современная режиссура оказалась, пожалуй, наиболее восприимчивой к традиции нового прочтения классической драматургии.

Новые прочтения старых пьес Островского, раскрывая нам скрытые в них богатства, реализуя талящиеся в них неизведанные возможности, отличаются крайней активностью режиссуры, не всегда, признаться, оправданной.

Пятиактная драма идет с двумя, а то и с одним антрактом. Занавес поднимается и опускается отнюдь не тогда, когда это предусмотрено драматургом; некоторые сцены играют перед занавесом на манер интермедий; в одном спектакле целых два занавеса, в другом занавеса нет вообще. Текст пьесы в иных случаях свободно перекомпоновывается; действие произвольно переносится с одного места на другое. Авторские ремарки запросто игнорируются. Жанр пьесы порой существенно переосмысливается. Мотив, едва намеченный драматургом, становится иногда лейтмотивом целой сцены. Особенно изобретательны постановщики в решении зачинов и финалов своих спектаклей, почти никогда не довольствуясь тем началом и той концовкой пьесы, которые предлагает сам драматург. Редкий спектакль ставится ныне без купюр, иногда весьма значительных. За эти утраты текста Островского зритель компенсируется тем, что в одном спектакле ему читают стихи Тютчева, в другом — эпиграммы Минаева, в третьем — сцену из драмы Гудкова, в четвертом исполняют цыганские песни и пляски, в пятом вводят девичий хоровод.

Издержки режиссерской активности во многих случаях очевидны, но само это активное, творческое отношение к наследию Островского заслуживает того, чтобы в нем спокойно, объективно и сочувственно разобраться. Проблема отнюдь не сводится к тому, чтобы призвать к порядку не в меру расшалившихся режиссеров и провозгласить — в какой уж раз — статус неприкосновенности классической пьесы. Бывает ведь и так, что режиссер скрупулезно следует за драматургом, художник ни на йоту не отступает от авторских ремарок, актеры добросовестно произносят все положенные им по тексту реплики с приличествующими случаю интонациями и жестами, придаться не к чему,

классик вроде уважен, а в полупустом зале, поди ж ты, царит скука смертная. Чтобы поскучать, совсем не обязательно покупать билеты в театр. Не ходить в театр — суверенное право потенциальных зрителей, и — увы! — некоторые из них этим правом весьма широко пользуются.

Примеров недозволительного обращения с текстом пьес Островского можно было бы привести много. Ограничусь немногими.

В 1971 году мне довелось увидеть одну за другой две постановки «Грозы» — сперва в Новосибирске, в «Красном факеле» (режиссер Константин Чернядев), а два дня спустя — в Свердловском драматическом театре (режиссер Александр Блинов), за тысячу с лишним километров. На перелет Новосибирск — Свердловск ушло всего часа два. «Все, видишь, для-ради скорости», как выражается странница Феклуша в той же «Грозе».

Вот бы подивилась Феклуша, которой и паровоз был в диковину: «Огненного змия стали запрягать; все, видишь, для-ради скорости» (этой реплики, между прочим, нет, в свердловском спектакле, как и нет ответной реплики Кабанихи: «А меня хоть ты золотом осыпь, так я не поеду»). Другие времена — другие скорости!

Прекрасный аргумент, кстати, для режиссеров, которые обосновывают свое право и даже необходимость сокращать классические пьесы ссылками на то, что замедленные темпы и размеренные ритмы драматургии прошлого века вступают в решительное противоречие со стремительными темпами и напряженными ритмами современной жизни. Руководствуясь, надо полагать, именно этими соображениями, постановщики «Грозы» в сибирском и уральском театрах, как бы состязаясь друг с другом в суровой решимости не попустительствовать многоречивому классику, недрогнувшей рукой принялись сокращать пьесу и досокращались до того, что пятиактная драма укладывается и тут и там — в Новосибирске с двумя антрактами, а в Свердловске с одним — в двухчасовое представление. И на том спасибо. Можно было ведь и еще короче пересказать со сцены историю о том, как изменила мужу и утопилась в Волге жена калиновского купца Тихона Ивановича Кабанова. Тем более что все эту историю знают — в школе проходили. Не слишком ли много времени отнимают у зрителей театры в век космических скоростей — за эти два часа, по нашим временам, можно добраться, как уже было упомянуто, из бывшего Ново-Николаевска в бывший Екатеринбург...

Но вот вопрос: действительно ли бесконечно убыстрившиеся темпы современной жизни требуют некоего универсального суперсовременного стиля в искусстве, который бы соответствовал этим сверхтемпам? Если верить той же страннице Феклуше, подобного рода теории убыстрения времени выдвигались уже в прошлом веке. Уже тогда, по ее словам, «время-то стало в умаление приходить»: «А вот умные люди замечают, что у нас и время-то короче становится... Дни-то и часы все те же как будто остались, а время-то, за наши грехи, все короче и короче делается». Рискуя не быть причисленным Феклушей к сонму «умных людей», признаюсь, что аргументы, коими обосновывается столь размахистое отношение к классическим текстам, не кажутся мне убедительными. Во-первых, многим пьесам Островского, «Грозе» в том числе, свойственны при всей кажущейся неторопливости авторской манеры напряженные и стремительные внутренние драматические ритмы; дело режиссера — выявить их. Во-вторых, люди, заполняющие сегодня зрительный зал, живут в зависимости от различных житейских обстоятельств в самых различных ритмах, порой, право же, вовсе не спешных. В-третьих, никто еще не доказал, что современный зритель не способен получать эстетическое наслаждение от лицезрения жизни минувших поколений, протекавшей совсем в иных скоростях: более того, сама неспешность и обстоятельность сценического повествования могут по контрасту составить особую прелесть современного представления классической пьесы.

Многое из того, о чем говорит Катерина свердловской «Грозы», зрители «Грозы» новосибирской не слышат. И наоборот. Это относится и к некоторым другим персонажам. Свердловчанам пришлось бы съездить в Новосибирск, чтобы услышать, например, диалог Кудряша и Шапкина, рассказ Бориса о его взаимоотношениях с дядей, сцену Дикого с Кабанихой и т. д. Новосибирские зрители только на свердловском спектакле могли бы узнать, что пьеса Островского кончается словами Тихона, а не его матери.

В спектакле «Красного факела» сокращениям подверглась главным образом роль самой героини, в свердловской «Грозе» пострадали прочие действующие лица. Но даже объединенными усилиями обоих театров не удалось бы восстановить полный текст драмы Островского.

Так, например, ни в Новосибирске, ни в Свердловске вы не услышите рассказа Катерины о том, как она, бывало, ночью встанет да где-нибудь в уголке и молится до утра

или рано утром в сад уйдет, упадет на колени, молится и плачет, и сама не знает, о чем молится и о чем плачет. Одна и та же купюра сделана, однако, в этих двух спектаклях, как можно предположить, по совершенно различным мотивам. Новосибирская Катерина — слишком земная натура для этих экстатических молитв, Катерина свердловская — характер слишком сильный для этих беспричинных слез. Не услышите вы в обоих спектаклях и слов Катерины в конце первого действия пьесы: «Мне умереть не страшно, а как я подумаю, что вот вдруг я явлюсь перед богом такая, какая я здесь с тобой, после этого разговоруто,— вот что страшно. Что у меня на уме-то! Какой грех-то! Страшно вымолвить!» В этом случае оба режиссера, надо полагать, хотели избавить героиню драмы от религиозно-мистической окраски, которую патриархальное воспитание придало ее мирозерцанию. И напрасно. В том-то и дело, что Катерина поднимает бунт против догматов веры, в которой она воспитана. Ведь она знает, что любовь ее к Борису — грех («Что у меня на уме-то! Какой грех-то»), но остается верна не велению церкви, а велению сердца. Ведь она знает, что самоубийство — грех («Грех! Молиться не будут?»), но она не остановится перед самоубийством, когда жить станет невмочь. (Кстати, ни той, ни другой реплики в новосибирском спектакле нет.)

В большинстве случаев те или иные сокращения в роли Катерины в каждом из театров продиктованы, как можно догадаться, особенностями в истолковании характера главной героини драмы. Но иногда обнаружить логику режиссерских сокращений авторского текста весьма затруднительно. Я бы еще понял, например, постановщика новосибирской «Грозы», если бы он лишил Катерину в первом действии реплики: «Я умру скоро», — как-то не вяжутся эти слова со всем обликом юной героини, поглощенной счастьем первой любви; актриса бегло проговаривает эти слова, не задерживая на них внимание зрителей, — будто мимолетная тучка скользнула по безоблачному небу. Но как мог лишить Катерину этой реплики режиссер свердловской «Грозы», героиня которой с самого начала преисполнена предчувствием трагического исхода, — ума не приложу!

Автор «Грозы» дал Катерине четыре монолога — два во втором действии и два — в пятом. Четырежды драматург оставляет героиню наедине со зрительным залом и дает нам возможность прислушаться к тому, что происходит в переломные моменты в ее душе. Как поступили теат-

ры с этими монологами? Первый монолог в «Красном факеле» выпустили вовсе, а в свердловском спектакле от него оставили только самое начало: «Ну, теперь тишина у нас в доме воцарится. Ах, какая скука!» Ни новосибирские, ни свердловские зрители так и не узнают о сожалениях Катерины, что нет у нее детей; что она и о том жалеет, что не умерла маленькой; не узнают о том, что она собирается шить белье, чтобы раздать его бедным, — она надеется, что за работой время незаметно пройдет: «А тут Тиша придет». А ведь все это — важные краски! Второй монолог, знаменитая сцена с ключом, в Новосибирске сокращен примерно на две трети, а в Свердловске из него выпустили только несколько фраз. Но каких! Нет ни в одном из двух спектаклей слов, которыми когда-то потрясала великая Ермолова: «А горька неволя, ох, как горька! Кто от нее не плачет. А пуще всех мы, бабы». Почти втрое сокращены в «Красном факеле» оба монолога последнего действия, от каждого из них осталось по несколько фраз. В свердловском спектакле первый из этих монологов дан почти полностью, второй вообще не подвергся сокращению. Оба монолога в исполнении Ларисы Крячун произвели весьма сильное впечатление на зрителей и вовсе не показались нам растянутыми.

Все четыре монолога Катерины занимают вместе с ремарками девяносто восемь строк книжного текста. В новосибирской «Грозе» от них осталось только двадцать семь строк. За что такое гонение на монологи? Не современно? Действительно, нынешние зрители не приучены слушать монологи, а нынешние актеры и актрисы, особенно молодые, не научены монологи читать. Но ведь сами же театры и отучили публику от монологической формы; но ведь актеры и актрисы так никогда не научатся читать монологи, если режиссеры будут услужливо вымарывать их или сокращать до нескольких фраз.

Я разговаривал об этом с новосибирской исполнительницей роли Катерины Валентиной Василенко. Актриса не в обиде на режиссера, она тоже считает, что современный зрительный зал невосприимчив к такой архаической и условно-театральной форме, какой является монолог. Но так ли уж архаична монологическая форма? Разве не сродни она вполне современному «потoku сознания»? Разве, с другой стороны, не приучен наш зритель к всевозможным формам театральной условности? Почему бы ему не привыкнуть и к этой первозданной условности, пусть несколько наивной, но именно этой наивностью по-своему

привлекательной для зрителя, который ведь знает, что пришел смотреть старую пьесу.

В «Красном факеле» в ряде случаев радикально изменился из-за пропуска отдельных слов ритм диалога. Например, в начале седьмого явления первого действия в пьесе происходит следующий обмен репликами между Катериной и Варварой:

«— Так, ты, Варя, жалеешь меня?

— Разумеется, жалко.

— Так ты, стало быть, любишь меня?»

В спектакле это выглядит так:

«— Жалеешь меня?

— Разумеется.

— Любишь?»

Куда уж лаконичнее... Только мало радости от такого лаконизма. Не берусь объяснять, чем у Островского было лучше, — того, кто сам этого не почувствовал, не убедят и объяснения. Достаточно и того, что у Островского здесь все другое — другой ритм, другая интонация, другое построение, другие взаимоотношения, другие характеры.

Запросто изменяются отдельные слова или меняются формы слова. В пьесе: «Ну, бери меня с собой, бери». В спектакле: «Ну, возьми меня с собой, возьми». В пьесе: «Ты меня загубил!» В спектакле: «Ты меня загубишь!» И это не случайная оговорка, — театр настаивает на употреблении глагола «загубил» в будущем времени. В пьесе: «Загубил, загубил, загубил!» В спектакле: «Загубишь, загубишь, загубишь!» Катерина Островского считает, что Борис уже загубил ее. Катерина Черняева и Василенко полагает, что он еще только загубит ее. Драматург и театр явно вкладывают в это понятие различный смысл.

Особенно много отступлений от авторского текста в сцене прощания Катерины с Тихоном. Так, например, вместо «Да неужели же ты разлюбил меня?» Катерина произносит: «Да неужели разлюбил?» Вместо «Как же мне любить-то тебя, когда ты такие слова говоришь?» — «Какие слова ты говоришь!». Стоит отметить, что над этими двумя репликами Катерины, столь бесцеремонно переплаченными в новосибирском спектакле, драматург, как свидетельствует черновая рукопись «Грозы», работал очень тщательно, упорно добиваясь наиболее точного, психологически достоверного и выразительного звучания каждого слова героини.

Первая фраза родилась не сразу. Сперва вместо нее была весьма многословная и вялая реплика: «Ты боишься,

дакции «Грозы» так оно и было, но затем Островский разделл эту сцену на две. Почему же драматург решил перенести во второе действие ту часть диалога, в которой Варвара догадывается, в кого именно влюблена Катерина, а Катерина подтверждает ее догадку? Островский проявил здесь глубочайшее проникновение в характер своей героини, тонко почувствовав, что стыдливая и целомудренная Катерина не может сразу открыть подруге свою любовь: она должна сначала свыкнуться с мыслью, что Варвара уже знает о ее греховных помыслах, и только после этого может признаться, в кого именно она влюблена. Да и у Варвары при всей ее бесшабашности хватает такта не высказывать сразу своих догадок — она понимает, чего стоит золовке ее признание. Драматург именно потому и перенес эту часть сцены из первого действия во второе, что считал полное признание Катерины и последовавшее за ним предложение Варвары о свидании преждевременными. Режиссер, снова объединив две сцены в одну, с этим не посчитался.)

В результате многочисленных сокращений и перестановок «Гроза» на свердловской сцене превращена по своей структуре из «пьесы жизни» в монодраму. Эпизоды, в которых Катерина не появляется, либо вовсе вымараны, либо сведены к минимуму. Все прочие персонажи допущены в спектакль лишь в той мере, в какой они участвуют в сюжете, хотя со времен Добролюбова признано, что в «Грозе» «особенно видна необходимость так называемых «ненужных» лиц: без них мы не можем понять лица героини и легко можем исказить смысл всей пьесы...»¹. В результате в свердловском спектакле оказалось ослабленным звучание темы гнетущей силы «темного царства», темы, столь важной для понимания трагедии героини пьесы.

В Новосибирске красный карандаш режиссера тоже прошелся не только по роли Катерины, но и по некоторым другим ролям. Не пойму, например, как это не дрогнула рука режиссера, когда он вычеркивал восклицание Тихона, которым драматург завершил пьесу: «Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем остался жить на свете да мучиться!» Напомню, что, по мнению Добролюбова, «ничего нельзя было придумать сильнее и правдивее такого окончания. Слова Тихона дают ключ к уразумению пьесы...»². Режи-

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 6, с. 322.

² Там же, с. 362.

сер может возразить на это, что автор «Луча света в темном царстве» ему не указ. Допустим. Но ведь получается, что и автор «Грозы» тоже «не указ» постановщику «Грозы». Допустим и это? Но где же тогда граница между сценическим прочтением классической пьесы и режиссерским самоуправством?

Режиссер может сослаться, правда, на слова самого Островского: «Для сцены я часто свои пьесы сокращаю... Подробности, не лишние в печати, часто бывают лишними на сцене...» (т. 14, с. 207). Но трудно и даже невозможно предположить, что реплику, которой завершается пьеса, автор мог бы отнести к подробностям, лишним на сцене. В том же письме к Бурдину, из которого взяты приведенные выше слова, Островский недвусмысленно утверждает, что «никто не имеет права выкинуть хоть одно слово без позволения автора» (там же). Сказано категорически: «никто». Сказано ясно: «хоть одно слово».

Но как быть, если автор — классик, если к нему не обратишься за согласием? Имеет ли режиссер право на купюры в классической пьесе? Если бы это зависело от меня, я бы такого права режиссерам не давал — мне жаль каждую вычеркнутую реплику, каждое пропущенное слово Островского. Но это от меня не зависит. Замечу, однако, что режиссер, присвоив себе такое право, берет на себя ответственность перед нами, зрителями, за самовольство; пусть же не удивляется, если его будут укорять за небрежение к классическому тексту.

Теперь, когда мы с вами, читатель, завершили экскурс в творческую лабораторию драматурга, мы, отвечая на вопрос, поставленный в начале книги, — «Почему язык хорош?» — можем с еще большим основанием согласиться с ответом, который предлагал сам Островский, размышлявший над тайной сотворения народом народного языка: «Потому, что это творение, а не сочинение». И еще одно утверждение великого драматурга мы можем повторить вслед за ним сто лет спустя: «Творение продолжается. Теперь так же творится, как творилось и прежде».

ОГЛАВЛЕНИЕ

3 От автора

Часть первая

ЯЗЫК И ВРЕМЯ

- 11 Глава первая
- 23 Глава вторая
- 44 Глава третья
- 70 Глава четвертая
- 83 Глава пятая
- 103 Глава шестая

Часть вторая

РЕЧЬ И ХАРАКТЕР

- 126 Глава первая
- 152 Глава вторая
- 165 Глава третья
- 179 Глава четвертая
- 191 Глава пятая
- 202 Глава шестая

- 231 И снова — от автора

Ефим
Григорьевич
Холодов

ЯЗЫК
ДРАМЫ

Редактор *Н. Р. Войткевич*. Художник *П. Н. Федоров*. Художественный редактор *Л. И. Орлова*. Технический редактор *Н. С. Еремина*. Корректор *Н. Я. Корнеева*. Сдано в набор 27/V 1977 г. Подп. в печать 23/XI 1977 г. А14958. Формат издания 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1. Усл. п. л. 12,6. Уч.-изд. л. 13,72. Изд. № 12945. Тираж 8000 экз. Заказ 457. Цена 1 р. 20 к. Издательство «Искусство». 103009 Москва, Собиновский пер., д. 3. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109.

ик П. Н. Федо-
И. Орлова. Тех-
на. Корректор
У 1977 г. Подп.
ормат издания
п. л. 12,6. Уч.-
8000 экз. Заказ
о «Искусство».
д. З. Тульская
и Государствен-
СССР по делам
кной торговли,
109.

1911 2011

ЯЗЫК ДРАМИ

Е. ХОЛОДОВ